

STUDIA  
POETICA 1



X.7

S T U D I A   P O E T I C A

AZ IRODALMI ELBESZÉLÉS ELMÉLETI KÉRDÉSEI

*(Narratológiai tanulmányok)*

S z e g e d

1980

C 43212

SZTE Egyetemi Könyvtár



J000902015



A fedőlap Moholy-Nagy László,  
a Bauhaus Szegedről indult munkatársa  
fotogramjának felhasználásával készült.



C 43212

Volumen primum edendum curavit

Z. K a n y ó

Lector

L. N y i r ő

ACTA HISTORIAE LITTERARUM HUNGARICARUM  
UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS  
DE ATTILA JÓZSEF NOMINATAE  
SUPPLEMENTUM

S T U D I A   P O E T I C A

## E L Ő S Z Ó

Ez a kötet a Szegeden, 1978. szept. 14-16-án tartott irodalomelméleti konferencia előadásainak szövegét tartalmazza. Kulturhistóriai és irodalomszociológiai szempontok indokolták, hogy a konferencia témájaként az irodalmi elbeszélés teoretikus problémáit válasszuk, mivel az a már másfél évszázada megindult folyamat, amely a prózai elbeszélést elterjedtség tekintetében első helyre állította a műfajok között, napjainkban sem fejeződött be és aligha fog a közeljövőben véget érni. Az irodalmi elbeszélés formája e másfél évszázad folyamán lényeges változásokon ment keresztül. A huszadik század prózairodalma többségében eltért a XIX. századi kontinuos cselekményű elbeszéléstől és az esszé, a tudatleírás, a fikció, az idősíkok eltolása útján mintegy új műfajok kialakulásához vezetett. Mégis, minden változás ellenére megmaradt e műfajváltozatok narratív struktúrája, amely megkülönbözteti őket elsősorban a lírai struktúrától - kisebb mértékben - a drámai struktúrától is. A modern elbeszélő irodalom történetéhez ugyanis hozzátartozik az a tény, hogy hatását a drámára - a XVII. században kialakult "eszményi" francia drámatípushoz képest - kiterjesztette. Az elbeszélő próza térhódításával párhuzamosan az epikum, az epikai struktúra, behatolt a modern drámába, előbb rejtetten a drámai alapstruktúra keretei között, majd nyíltabban és egészen nyíltan, míg végül századunkban az epikai

drámának elméleti kodifikációja is megtörtént. Az irodalmi elbeszélés elméleti kérdései így tehát legalább két nagy műfajterületet érintenek, az epikait és a drámait. Ezekkel foglalkoztak a konferencián elhangzott előadások.

Magán a konferencián az előadásokat témájuk szerint csoportokba rendeztük, mégpedig az általános programadó referátumok, a szomszéd államokban folyó kutatások, a narratív szemantika elméletével foglalkozó, a strukturális-szerkezeti problémákat tárgyaló és az elbeszélő szövegeken végrehajtott műveleteket bemutató előadások sorrendjében. Több-kevesebb változtatással így következnek az előadások e kötetben is, kiegészítve a konferencia élénk vitái egy részének közlésével.

A konferencia megszervezésével az volt a célunk, hogy erősítsük - amennyire erre képesek vagyunk - irodalomtudományunkban az elméleti kutatást, még mindig nem foglalta el azt a helyet, amely megilletné, noha az elmúlt két évtized e tekintetben igen sok jelentős és öröndetes változást hozott. Nem kívántuk lekötni magunkat az irodalomtudományunkban jelenleg egymás mellett élő irodalomelméleti irányok egyike mellett sem, hanem igyekeztünk valamennyit szóhoz juttatni, azokat is, amelyek mögött régi hazai tekintélyek állnak, azokat is, amelyek újabb hazai műhelyekben kialakulva értek el figyelemreméltó eredményeket. Segítettük az interdiszciplináris jellegű módszerek érvényesítését, amelyek az irodalmat a nyelvtudomány vagy a logika felől közelítik meg, illetve amelyek az irodalmat a kulturális megnyilvánulások egészében vizsgálják. Igyekeztünk kifejezésre juttatni azt a meggyőződésünket is, hogy az az elmélet a legjobb, amelynek eredményei felhasználhatók az irodalomtudomány többi ágának, az irodalom történetének kutatásában és az irodalmi kritika művelésében. Természetes, hogy egyetlen konferencia keretében e kívánalmak mindegyikének nem lehetett megfelelni, de úgy gondoljuk, hogy az előadásokból az elmélettel áthatott és megerősített egységes irodalomtudomány mint cél világosan kirajzolódik.

Végezetül köszönetet kell mondanunk mindazoknak, akik a konferencia megrendezését erkölcsileg és anyagilag pártolták, így elsősorban a Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának, Szegedi Bizottságának, Irodalomtudományi Intézetének, valamint Szemiotikai Munkabizottságának, ezen intézmények vezetőinek és munkatársainak, akik e konferencián meg is jelentek. Köszönetet kell mondanunk egyetemünk, a József Attila Tudományegyetem vezetőinek, hogy a konferencia megtartását lehetővé tették.

Vajda György Mihály

Németh G. Béla:

#### RÉSZKUTATÁSOK ÉS SZINTÉTIZÁLÓ TÖREKVÉSEK KÖLCSONÖS SZÜKSÉGE

Általában minden nemzet, minden litteratura irodalomtudományában a vers, ezen belül pedig a lírai költészet rendelkezik az interpretáció nagyobb terjedelmű és mélyebb kidolgozottságu, analitikus módszerével és hagyományával. A magyar irodalomtudományra azonban kétszeresen is áll ez. Egyszerű statisztikai föl sorolás, összevetés meggyőzően igazolhatja ezt a tényt, mind a múlt század egészére, mind a második világháború befejeztéig tartó időre, mind az azóta napjainkig húzódókra. S ez a különbség nemcsak mennyiségi, hanem minőségi is. Olyan átvilágítását epikus prózai műveknek, vagy bármiféle prózai műveknek, mint aminőt Kölcsey Berzsenyi-kritikájában, Erdélyi Aranytanulmányában, Arany Fejes-, Szász Gerő-, vagy Szász Károly-bírálatában, mint Horváth János Petőfi-könyvében vagy akár néhány mai versértelemezésben - : alig-alig találhatjuk. Hagyomány nélkül azért, persze nem állunk ezen a téren sem. Arany nagyszerű Jókai bírálata, Arany László népmese-székfoglalója, Péterfynek nem is annyira regényíró-tanulmányai, mint inkább néhány bírálata, Kátona Lajos egy-két régi magyar szövegbemutatása kitűnő példa lehet. Kitűnő, - de természetesen ennek az értekezői műfajnak hazai keretén belül kitűnő - mert minőségre azért közülük még tán a legjobb: Arany Jókai bírálata sem közelíti meg versinterpretációs analíziseit.

Oka ennek - az általános európai helyzeten túl - számtalan honi is lehet. A magyar irodalmi tudatban a vers mindig nagyobb és magasabb méltánylást nyert, mint a próza. Elég Kemény nagyszerű tanulmányának, az Eszmék a regény és a dráma körül címűnek szinte mulattató kettős magatartására utalni; miután a kor legjobb európai szintjén, szociológiai, történetfilozófiai, társadalomlélektani érvekkel bebizonyítja, hogy e periódus vezérműfaja a prózaepika, kivált a regény - mind ebben, mind a másik csupagondolat tanulmányában, az Élet és irodalom-ban, ha föltételelesen is, ha húzódozva is, aláveti magát a regény eleve kötesebb esztétikai értékét illető litterátus közvélekedésnek. Arany iro-

dalomtörténetírása egyik legbiztosabban kimunkált poétikai alapo-  
zásu dolgozatában, a remek Gvadányi portréban igen pontosan meg-  
is próbálja jelölni e közvélekedés hazai társadalomhistóriai, mű-  
velődéstörténeti indokát, sőt, jogosultságát is: a magyar társa-  
dalom, szerinte, még csak töredékében rendszeres és állandó könyv-  
olvasó; a tulnyomó többség életre szóló s többszörös olvasmánya,  
hallgatmánya, olvasmányélménye, hallgatmányélménye néhány neveze-  
tes verses história. S ha Arany ezt a megállapítást egy falusias-  
mezővárosias agrárország olvasóközönsége szemszögéből teszi, -  
Brassai irodalomelméleti, irodalomlélektani, műfaji érvekkel a  
polgárosult társadalmakra is igyekszik kiterjeszteni. Ki az,  
kérdi, aki bármely Walter Scott regényből kívülről tudna akárcsak  
néhány bekezdést is a művelt angolok közül, s ki az, ugyane réteg-  
ből, aki ne tudná a Childe Haroldot, egyes részleteit az Elrabolt  
hajfűrtből vagy akár Homérosz angol fordításából? Látnivaló, Bras-  
sai az egymást keresztező és erősítő eredők hálójából egyet kiszí-  
getelt és ennek alapján általánosított. Ez is elbeszélés, az is, s  
ezt mégis megjegyzik, megtanulják, azt pedig nem. Arany - ha a ma-  
gyar társadalmi helyzetét és funkciót illető nézeteit, megítélését,  
természetesen, történetien hibásnak kell is tekintenünk, hisz ekkor  
a jövőt már az iparosodó nagyvárosi olvasóközönség jelentette -  
irodalomelméleti tekintetben helyesebb, mondhatjuk, helyes uton  
járt. Ő ugyanis nem elégedett meg a műfaji megokolás általánossá-  
gával, hanem annak nyelvi, eszközbeli megjelöléséig hatolt; a  
nyelv elemeinek más természetű, más funkciójú, más rendszerű föl-  
használásában kereste a befogadás különbségét. Nem fokozati, nem  
érték és rangfokozati különbségét, hanem a befogadás, a reagálás,  
a fölszívódás másneműségét. S mintegy - tudatosan vagy öntudatlan-  
ul - felelve Brassainak, azt mondja: "Ha új regényt olvastak, ösz-  
szeülnek az entuziaszták, keresztülélik festőibb, érzékenyebb,  
komikusabb vagy rettenetesebb helyeit, s mint a pásztori költemé-  
nyek dalnokai, versenyt magasztalják a művet és íróját." S mivel  
nagyon jól tudta, azért egyre hangoztatta is, hogy az előadás mű-  
vészete, az előadás eszközeinek művészi kezelése az, amitől művé-  
szetté lesz az arra való tárgy és felfogás. Hangsúlyozta azonban  
nem egyszerűen nyelvművészet, poétikai jártasság kell egyik mű-  
fajhoz sem, hanem speciális lírai, speciális drámai, vagy

speciális elbeszélő nyelv művészet és poétika. "Az elbeszélő tehetség - mondja Jókairól szólván - egy egész külön természeti adomány. Irhat valaki igen szép értekezéseket, irhat elragadó szónoklatokat, lírai fellengzésű verset vagy prózát, de a legegyszerűbb esetet sem képes elbeszélői hangon elmondani." S aztán, mint teszi Gyöngyösy vagy Gvadányi esetében is, a módor és nyelvhasználat, a hangnem és nyelvhasználat, a kompozíció és nyelvhasználat, és - legáltalánosabbra emelve a kérdést - az előadott történethez való írói viszony és nyelvhasználat kérdését kezdi boncolni. S ha mentegetőzik, egy-egy folyóiratkritikában mindössze néhány főbb vonására mutathat rá e viszonyoknak, utal arra, hogy míg az olvasó kritikája egy regény irányában "entuziaszta újraélése, keresztüléleése annak", az esztétikai szakemberé, többek között, de nem utolsósorban, a nyelv és eszközhasználat e viszonylatainak vizsgálata.

Aranynak, e tekintetben, sajnos, nem sok követője akadt, sem a magyar irodalomtörténetírásban, sem a magyar irodalomkritikában, sem a magyar irodalomtudományban. A kései Gyulai, főleg pedig Beöthy irányzata szinte egyértelműen, s ami fontosabb, direkten ideológiai kritikát művelt, s többnyire azt ellenfeleik is, csak ellenkező előjellel. A századelő egyes nagy költői ritka érzékenységgel és érdeklődéssel rendelkeztek a költészet nyelvi-poétikai kérdései iránt; prózáiról azonban - talán az egy Füst Milánt és némileg Kosztolányit kivéve - az epika poétikája iránt alig. Különben is a világnézeti kérdések egymásra zsufolt, egymásra tolult hihetetlenül sokágu beömlése, ily kérdések vizsgálatáról elterelte a figyelmet, amelyek némileg egyébként is a legyőzni vágyott fakticista konzervatív pozitívizmus körébe tartozónak látszottak ez időben az irodalomelméletileg kevésbé járatos szemlélő előtt. S irodalomelmélet teremtése tekintetében ez a korszak távolról sem volt egyenrangú e periódus nagyszerű új irodalmával. Volt ugyan akkor már három európai léptékű regényelméleti kezdeményezés a magyar irodalomtudományi gondolkodás birtokában: Keményé, Péterfyé és az ifju Lukácsé. Mindhárom középpontjában azonban a történetfilozófia és esztétika viszonya állt. Történetfilozófia nélkül ugyan regény-poétikát művelni lehetetlen. De a magyar kritikai gondolkodásban



nem volt meg a fölkészültség, a gyakorlat, hogy a történetfilozófiai esztétika s a poétika közötti közvetítőket kidolgozza. Egy Kölcsey, egy Erdélyi, egy Arany alkata s erőfeszítése kellett volna ehhez. A két háború között pedig félreértvén a poétikára oly nagy súlyt helyező Diltheyt, a kritika, főleg pedig az esszéisztika a művek helyett, s gyakran a művek nélkül az írók és korok lelkivilágának elemzésével volt elfoglalva; illetőleg, részben ugyan más tartalmakkal, a direkt ideológiai kritikát élesztette újra és kapcsolta össze a korok és auktorok pszichologizáló törekvésével. Az említett s nélkülözhetetlen mediátorok kidolgozása újra a vers területére szorult vissza, mégpedig jórészt tisztos konzervativizmussal dolgozó tudósok kezére, aminek következtében viszont éppen a történetfilozófiai alapozatlanság, illetőleg avultság érvényesítette gátló hatását. S éppen nem utolsó sorban volt részes mindebben a magyar nyelvtudomány bizonyos területeinek, kiváltképp a magyar általános nyelvészetnek nem éppen fényes állapota. A magyar nyelvtudomány produkált e korban is kitűnő munkákat, elég utalni Melich vagy Németh Gyula munkájára. Általános nyelvészet azonban nem volt erős oldala. Gomboczot, mint bizonyos értelemben kivételt szoktuk magasztalni. s hazai viszonylatban joggal; de vessük csak össze az ő működését Büchlerével, Vigotszkijével, Frazerével, Jespersenével, Vosslerével, Lévy-Brühlével, Trubetzkójával, Cassiererével, nem is szólva Carnapról s a bécsi körről - s látni fogjuk élvonalunk is mennyire más szinten mozgott, mint az idézettek.

Szándékosan a negatív oldalt mutattam föl. S így joggal kérdezhetni, valóban ilyen sivár-e a kép? Nem, távolról sem. Egyes prózaepikai művekről, sőt, egyes életművekről is találó. tudományosan is teljesen helytálló és igazolható fölismerésekben bővelkedő kritikákat, esszéket, tanulmányokat sorolhatnánk föl. S a nyelvészet oldaláról is történetek korszerű kezdeményezések. Elég Lazicziusékra, Zolnaiékra vagy akár áttétellel Kerényi Károlyékra utalni.

Volt azonban két alapvető, s egymásból folyó hiány, ami-



nek következtében a részeredmények alig állhattak s nem is igen álltak tudományos rendszerré és módszerré össze. A valóban bölcséleti értékű történetfilozófiai alapozás és értékvonatkoztatás nélkülözése volt az egyik; a segítségével fölépített általános nyelvészeti támasztéku novella- és regénypoétika létrehívásának elmaradása volt a másik. A felszabadulás után a történetfilozófiai értékvonatkoztatás lehetősége s a rá épített általános nyelvészeti alapozásu s történeti értelmű regénypoétikai fogalmak, módszerek, eljárások asszimilálása és kialakítása előtt megnyilni látszott az út. Hogy azután a személyi kultusz s következményei mily szűkre zárták e lehetőségeket, azt itt fölösleges említeni.

Milyen feladatokat sugallhat e futólagos történeti visszatekintés?

Át kell-e alakulnia az irodalomkritikának, az irodalomtudománynak, az irodalomtörténetírásnak szemantikai, szemiotikai, generatív grammatikai, szövegnyelvészeti, nyelvészociológiai, egyáltalán: általános nyelvészeti és nyelvfilozófiai alapu epika-, líra- és drámapoétikává? Ilyet józan ésszel senki sem gondolhat. Az azonban tanácsos, sőt, megkívánható volna, hogy a történeti értelemben felfogott, a marxista történetiség értelmében felfogott műfajpoétikák ily vonatkozásait mindazok ismerjék, akik egyes műveknek vagy éppen műfajoknak szintetizáló értelemezésére, illetőleg históriájára vállalkoznak. Nem arról van szó, hogy csupa ily típusu, tüzetes, részletes, analitikus értelmezésből kell egy-egy monográfiát, egy-egy életműbemutatót fölépíteni, bár az mindenkor elvárható, hogy a monográfus legalább egy-egy mű példáján megmutassa olvasójának, miképp, miféle eszközök, miféle poétika segítségével lesz írójánál az arra való tárgyból és szemléletből esztétikai jelentés, művészi üzenet, társadalmi valóru epikai érték.

Egyetlen példára hadd utaljunk. A 19. század két közismert regényteoretikusa, Henry James, aki teoretikusnak is kiváló volt, nemcsak regényírónak, és Friedrich Spielhagen, aki viszont teoreti-

kusnak sokkal érdekesebb volt, mint regényírónak, századunk második, harmadik harmadán iskolázva, egymástól függetlenül, rokon eredményekhez jutott az epikai karakter valóságillúziójának kiváltása s a narráció esztétikai hatása tekintetében. Mindketten magasabb hatásfokunak és messze többértűnek és teherbíróbbnak tartották az írói deskripciót és perorációt, a közvetlen jelenléten és beavatkozáson át való jellemzésnél és narrációnál az interszónális, a polirelációs, akciósituációs karakterizálást, azaz az egymást megvilágító szereplők egymással való beszédén, egymástól való motivációján, érintkezésén, cselekvésén át való karakterizálást. Ugyanakkor, más-más fogalmakkal kifejezve, de mindketten leghatározottabban megkövetelték azt is, amit Goethe úgy mondott: "Es fragt sich also nur, ob er /t.i. a regényíró/ eine Weise habe", s amit ma talán az író állandó modális vagy axiológiai jelenléte jelzésének nevezhetnénk. Vagyis azt, hogy az író mégis mindig legyen jelen, mégpedig világos értéktételeivel legyen jelen. Aki ismeri a 19. század epikáját, tudja, joggal jutottak korszakuk elbeszélő művészete nyomán e poétikai követelményekhez. Bár ugyanakkor azt is érzékelhetjük, kivált Spielhagennál, hogy e követelmény második felének lehető poétikai eszközeit kevésbé tudták megjelölni, összegyűjteni, rendszerezni.

Érthető; az általános nyelvészet 20. századi szakasza fejtette föl világosan, hogy egymást szelő és keresztező, módosító és meghatározó jelek rendszerének rendszere minden epikai mű, amelyben a modális és az axiológiai mozzanat sokkal áttételesebben van jelen, mint a lírai alkotások nyelvében, textusában. Ahhoz tehát, hogy a kutató ezt a művészetet, amelynek vizsgálata nyomán ezt a karakterisztikumot ezek a teoretikusok kifejtették, poétikai mezőnyben és rendszerként ragadhassa meg, az általános nyelvészet különféle ágazatainak kell birtokában lennie.

Az irodalomtörténet, az irodalomtudomány, az irodalomkritika sohasem redukálódhat szemantikai vagy szemiotikai s hasonló elemzésekre. De a szemantikai vagy szemiotikai elemzéseknek /s annyi társuknak/ immár benne kell lennie, ha virtuálisan is,

ha utalásszerűen is, vagy akár csak dimenziósan is a valódi értelmező analízisekben. S ha végzetes volna, ha az irodalomtudósok, irodalomtörténészek többsége mintegy erre a munkára speciálizálnának - ugyanakkor semmiképpen sem szabad valamiféle elfajulásnak tekinteni, sőt az ésszerű munkamegosztás jegyében egyenesen szükségesnek kell fölfogni, hogy egyesek erre a területre fektessék munkájuk súlyát. Természetesen úgy, hogy a valódi marxista történetiség jegyében mindig az irodalom, a nyelv, a poétikai társadalmi történetébe ágyazva s annak szuverén ismeretével végezzük kutatásainkat, Ez esetben egyszerűen tudománytalan, hogy az ily fajta vizsgálatokat a marxista tudományosságtól idegennek vagy éppen azzal szembeállónak bélyegezzék. Hisz ennek, a marxista tudományosságnak alapvető vonása a tárgyyszerű történeti szintetizálás határainak és módszereinek folytonos tágitása, ujitása, az újabb és újabb részfölismerések asszimilálása. S kevés történeti vizsgálat lehet szükségszerűbben társadalmi, mint a nyelvé, a társas közlés legfőbb eszközeé, kivált a tudattartalmakat koncentrált változatban hordó közlés eszközeé, a poétikai kommunikációé és a nyelvé.

Ha Arannyal kezdek, hadd fejezzem be a vele poétikai szemléletben oly rokon József Attilával. Nemcsak azért, mert poétikai eszmélkedéseit mélyen áthatották nyelvelméleti s közléseleméleti szempontok, hanem azért, mert az Ady-vitával kapcsolatban igen józanul jelölte ki az ilyfajta vizsgálatok s az irodalomtudomány, az irodalomtörténet egészének funkcionális viszonyát, arányát és hasznát: "soha ilyen szükség és alkalom, hogy valahány Ady-vers van, az végigelemeztessék, amiből nemcsak a most ható és sarjadó nemzedékek nyerhetnének értési és eleddig páratlan művészetbölcseleti, valamint konkrét kritikai praktikumot, hanem" a ránk következő nemzedékek is. Nem azt kívánja József Attila, hogy minden elemzés kinyomattassék, hanem, hogy az érveléshez, az értékeléshez, a történeti elhelyezéshez végeztessék el a megfelelő értelmező analízis. S még egyért érdemes József Attilával zárni a mondottakat. Kassáknak azt üzeni ugyanez írásában: "Sok

tételét nem értem, s ez nem gonoszkodás, hanem annak eredménye, hogy Kassák kinyilatkoztatásszerűen állít, s művészet-bölcseleti állításait nem előzi meg következtetés. Ilyenek: "Kosztolányi törvényekre építi fel művészetét, Ady költészetéből törvényeket lehet kikövetkeztetni. Az egyik rekonstruál, a másik konstruál. Az egyik versben rögzíti meg élményeit, a másik versélményeket produkál." Ha ezeket az idézeteket önmagukban, szerző jelölése nélkül olvasná az ember, egyáltalán nem biztos, hogy Kassáktól valónak tartaná őket. Mert bátran vélhetné a mai irodalomtörténészeink s kritikusaink tekintélyes részétől valónak is. Mert a korszakok és irányzatok mulnak a magyar irodalomtörténetben, de a kinyilatkoztatás az marad.

Die gleichzeitige Notwendigkeit von Detailforschungen und Syntetisierungsversuchen.

Die Analyse und Interpretation von Prosawerken verfügt im allgemeinen und auch in der ungarischen Tradition über keinen methodologischen Apparat, der mit dem in der Lyrikinterpretation verwendeten vergleichbar wäre. In der ungarischen Tradition ist auf diesem Gebiet die Schwierigkeit bemerkbar, von den angenommenen geschichtsphilosophischen, ideologiekritischen und sonstigen Postulaten zu spezifischen poetischen Bestimmungen zu kommen. Um den Aufgaben gerecht zu werden, die die Lösung der theoretischen Fragen der Poetik erforderlich macht, ist es unerlässlich, dass die marxistische Literaturwissenschaft die relevanten Ergebnisse der Linguistik, der Semiotik und der Kommunikationstheorie in ihre Theorie einbezieht.

Szili József:

#### LÁTÓPONT, KOMMENTÁR ÉS ÉRTEKEZÉS AZ ELBESZÉLÉSRŐN

Az értekezés, mint a tudományos eredmények közlésének, megtárgyalásának műfaja, elég nyilvánvaló módon különbözik az elbeszéléstől, a narrációtól, az elbeszélő műfajoktól. Ha csak mint előadásmódot vizsgáljuk az értekezést és az elbeszélést, a különbség ugyanilyen mélynek és általánosnak látszik. Különösen akkor, ha a legáltalánosabb különbségtevésekből indulunk ki, nevezetesen azokból a különbségtevésekből, amelyek általános esztétikai meghatározások alapjait alkotják. Például, amikor a tudománytól különböztetjük meg az esztétikai szféráját, vagy a tudomány nyelvétől a költészet nyelvét. Ilyenkor kényelmes dolog arra gondolni, micsoda különbség van egy regény és egy olyan értekezés között, mint Bólyai Appendix. Az esztétikus persze nem ilyen különbségekkel operál. Már Arisztotelész is a történetírás és a költői történetközlés közötti hasonlóságot és különbséget vizsgálta. Valóban, a történetírásnak megvannak a maga elbeszélő műfajai, s közülük egyik-másik tekinthető értekezésnek is. Pontosabbnak, s így elkülönítőbbnek látszik a fiktív vagy valóságos tények, események, körülmények előadását leírásra és elbeszélésre osztó megkülönböztetés. Ezt a megkülönböztetést sem nélkülözhetjük; amit azonban eleve indokolatlannak tartunk vele kapcsolatban, az az a feltevés, hogy a kettejük között huzódó mezsgye - ha tipológiai fogalmak denotátumai között ilyesmi egyáltalán lehetséges - egyszerűs mind a tudományos közlés és a költői előadás közti határvonal, az esztétikumon kívüli és az esztétikai szféra határa. /Ennyiben nagyon is problematikusnak látszik Lukács György álláspontja az Elbeszélés vagy leírás? című tanulmányában./ A mi feltevésünk ennek éppen az ellenkezője: ha megkülönböztetünk is poláris típusokat, ezek csak annyiban zárják ki az átmeneteket, amennyiben maga a megkülönböztetés ilyen kizáró tendenciával jött létre; maga a fogalomképzés hozza magával az éles megkülönböztetést, az egymás-

tól szigoruen elválasztott osztályokat. Persze valaki azt mondhatja erre, hogy a regény éppen azért és csak annyiban regény, amennyiben nem értekezés, mert ha értekezés, akkor értekezés és nem regény. Az irodalomban azonban nem egy elbeszélés párbeszédekkel, jelenetekkel tarkított értekezés egy-egy jellemtípusról, egy-egy helyzetről vagy eseménysorról. Az esszé, ez a sajátosan művészies vagy művészi értekezés pedig olykor elbeszélésbe csap át. Az olyan tudományos műfaj, mint a biográfia, formai, technikai szempontból közelebb áll némely regénytípushoz, mint matematikai vagy logikai értekezésekhez. A típusok mint pólusok természetesen fenntarthatók, ez azonban a fogalommeghatározás túl kényelmes módjának tetszik. Mindenesetre ez a generózus megközelítés az irodalomtörténetirői és kritikai gyakorlatban célravezetőbb, mint az elbeszélés, a regény merev, egyoldalú meghatározása. Van azonban az egyoldalú meghatározásoknak is pozitív szerepe a regény modern fejlődésében, az avantgardista regényforma változásaiban. Ez a termékeny egyoldalúság az irodalomelméletben is hatott, nemcsak a különböző mozgalmak programjaiban. A modern regény utjait gyakran az elmélet térképein találják meg - szinte elméletileg számítják ki, melyek azok a szélső lehetőségek vagy új típusú átmenetek és vegyítések, amelyeket még nem próbáltak.

Az egyik ilyen egyoldalúság az a kizárólagos szerep, amelyet az elméletirők és a regényírók a "megjelenítésnek" /"showing"/ juttatnak, az "elmondás" /"telling"/ kárára. A Flaubert-i tárgyilagosságban látja például Allen Tate a regényművészet teljét, ti. ha az író a történetet helyzetekben és jelenetekben mutatja be. "Flaubert révén a regény beérte a költészetet"<sup>1</sup> - írja. Percy Lubbock már korábban megfogalmazta a showing és a telling szembeállítását.<sup>2</sup> Wayne C. Booth rámutatott a merev szétválasztást követő tulzásokra, sőt arra is, hogy a "showing", a dramatizált megjelenítés erőltetése unalmas is lehet nem megfelelő, az érzéki megjelenítésre alkalmatlan tárggyal. A szerzői ösz-

szefoglalás és kommentár teljes kiiktatása jellemezte Sartre programját is. Az időbeli /vagy tartam-/ realizmus megvalósítása azt jelentené, hogy a szereplők párbeszédét nem szabad tömöríteni, nem szabad időbeli ugrásokat alkalmazni. Egy 1959-es angol film /Az emeleti lakó - The Man Upstairs/ 88 perc történetét "sűrit" 88 percre.<sup>3</sup> Agnes Varda filmje, a Cléo 5-től 7-ig /1962/ lényegében szintén ezt az elvet követi.

A "megjelenítés" mindenható elvét persze nemcsak a hagyományos regényforma élő és továbbra is hatékony eljárásai tagadták, hanem a regény modern fejlődésének azok az újításai is, amelyek némely ponton egészen közel vitték a regényt az esszéhez. Ennek a közelítésnek különböző módozatai voltak. A legizgalmasabb változat Prousté, aki az elmélkedés, eszmélkedés, leírás folyamatává változtatta a regényt, Thomas Manné, aki az értekezés és a regény ötvözésének - nála inkább erről van szó - több formáját is kipróbálta, valamint Musilé, aki A tulajdonságok nélküli ember félelmetes nagyságu torzójában kísérelt meg valódi vegyületet létrehozni esszé és regény között. A műfaji vegyítés érdekes példáját láthatjuk Szentkuthy Miklós Prae-jében, amely, ha kevesebb szenvedéssel és kristályosabb szerkezettel készül, esztétikailag is e típus iskolapéldája lehetne.

Míg tehát az egyik oldalon a regényből tudatosan, szinte teoretikusan kiküszöbölték a kommentárt és csak magát a történetet mutatták be, filmszerűen, drámai jelenetekben, nemegyszer a forgatókönyv módszerével - a másik oldalon a kommentárból hosszas fejtegetés lett, eltűnt a határ a történet leírása és jellemzése között, minden történet csak az általános elemzés függvényeként nyert valamelyes önálló értelmet.

A XIX. századi nagy regényforma játszi könnyedséggel bírta el az író narrátor közbeszólásait, kommentárjait, értekezéseit. A Jókai-regények sajátos atmoszféráját sem zavar-



ják az író értekező tájékoztatásai, ismeretterjesztő eszmefuttatásai, amelyekből egy kötetre valót idéz Veress Zoltán.<sup>4</sup> Még intimebben az elbeszélés szövetébe tartoznak az olyan szerzői kommentárok, amelyek nem közvetlenül a külső történet vagy szcenikus környezet, hanem a lelki állapotok, hangulatok és viszonyok tájain szituálják a történetet. Ez a bensőséges egység az alapja Proust módszerének és ezen az alapon kerül közel az esszéhez Henry James The Golden Bowl /Az aranycsésze/ című regénye.

Az elbeszélésbe való átcsapás lehetősége benne rejlik magában az esszéformában is.

Gyergyai Albert megemlíti, az esszéről írva esszét, hogy kétoldalu az átmenet esszé és regény között: "Hisz tudjuk, egyes regényírók éllandóan esszészerű lapokkal gazdagítják meséiket, s kérdés, mi köti le inkább a mai, nem annyira nyájas, mint inkább kényes olvasót, maguk a tények és azok egybeszövése, vagy e tények és okaik magyarázata? Ugyanigy vannak esszéírók, akik elmélkedéseiknek epikai formát kölcsönöznek - vagyis nehéz határt megvonni az egyes műfajok között." Továbbá: "Alapjában minden: esszé. Hamlet monológja a színészetéről, Joubert 'égi' gondolatai, Taine elmélkedése az angol irodalomról, Baudelaire egy Szalonja, Du Bos egy elemzése, és még többet idézhetnék, mind egy-egy próba, a végest a végtelennel, a tárgyat a gondolattal, az embert a világgal összekapcsolni, s olyankor, ha ez sikerül, mindig valóságos esszét írunk."<sup>5</sup> Az esszé valóságossága, ilyen kritériumok mellett, az esszé művészi, esztétikai értékén múlik. Mint műfaj, az esszé féluton van a szigoruan denotatív nyelvhasználatu tanulmány vagy értekezés és a konnotatív nyelvhasználatu is élő vallomásos, személyes jellegű közlés között. Az esszé így sokféleképpen helyet találhat a regényben. Előfordul, hogy a regényforma egészében esszét álcáz. /Nagy Lajos: Kiskunhalom/ Hernádi Gyula regényében a Folyosókban az új mechanizmusról vitatkoznak a szereplők:

"Hogy az árakat nem képezni kell, ahogy mi tesszük, hanem objektíve létező, kialakult világpiaci árat kell átvenni és alkalmazni. Ilyen árrendszerben azonnal kiderülne, mi gazdaságos, mire fizetünk rá..."

Az írói fogások, amelyekkel az érdeklődést kellene fenntartani, eléggé defenzívek; bocsánatkérőleg elébbemennek az olvasó negatív reakcióinak:

"-Nem folytatom, látom, unod."  
a dialógus résztvevője nem unja:

"- Dehogy unóm. Ennyire hiszel ebben az egy tényezőben, az árban?"

Ez a forma a dialogizált traktátusok formájához áll közel. Néhol a narrátor kommentárja szeszzerűbb, megállapításai elevenebbek, mint a tartalmasnak vélt dialógus:  
"A beszélgetés kemény érintkezésekhez visz, megtorpanok előttük, a fogalmi szorításban pontatlannak, könnyűnek érzem mondataimat, teljesen feleslegesnek tűnnek, ugyanakkor a ki-mondhatóság visszaadja a néma formák mögé rejtőző biztonságot, a világi gyónás örömét. Messziről figyelem a fogalmakat, mintha távcsövön nézném őket, néha kifutnak a két üveges látókörből, tájékozatlanul keresgélem őket, s mikor újból rájuk találok, ismeretlenek, megszólíthatatlanok. Szorongva figyelem magamat, vajon be tudom-e fejezni olajozottan, szabályosan következő mondatomat. Mindig sikerül; helyettesítő szavak, hurkoló, éneklő hangsúly segítenek."<sup>6</sup>

Hernádi más műveiben tanulmányokat és egyéb nem szépirodalmi szövegeket állít - talált tárgyként - a novella helyére. Az üzenet emeletei a Mezőgazdasági Kiadónál 1975-ben megjelent Vadászati alapismeretekből, Heller Ágnes és mások tanulmányaiból.

Az esszé előfordul szerzői kommentárként, a regény szövetéhez alig kapcsolódó elmélkedésként, valamelyik szereplő gondolatfolyamaként vagy eszmefuttatásaként, önálló

betétként vagy epizódként. Önálló darabok s egyszersmind a legszorosabban kapcsolódnak a regény történéseihez Saul Bellow Herzogjának levélesszéi, amelyek a fő történéssor kifejezései is. Bernard Bergonzi véleménye szerint ez a mű "talán példa arra, amit Moravia "esszéregénynek" nevez.<sup>7</sup> Moravia azonban, véleményünk szerint, túl szélesen fogja fel az esszéregényt, afféle tézisregénynek tekinti, s úgy is emlegeti, mint ideológikus vagy allegorikus regényt. Az ideológiai regény atyjának Dosztojevszkijt tartja. Az ilyen művet a cselekmény és az ideológia összhangja jellemzi Moravia felfogásában, de úgy, hogy az ideológia csak hipotetikus érvénnyel van jelen. "Az esszészerű regénynek - írja - az élet lehetséges képét kell nyújtania, amely meghatározott ideológiai irány szerint van elrendezve."<sup>8</sup> Moravia a regény logikai formájának tekinti azt, amit ideológiának nevez.<sup>9</sup> A regény így esszét helyettesít. Ugy látjuk, valóban az esszé logikai eljárásait képviseli egy másik közegben, s jó esetben az átlényegülés teljes: az esszészerűségnek alig marad feltűnő nyoma a regényforma külsőbb, érzékibb szféráiban. Annak a "lehetséges világnak", amely az eszme vagy eszmerendszer képviselésében épül ki, önmagában koherens egésznek kell lennie, önmagában kell hordoznia lényeges értékeit.<sup>10</sup> A dolog másik oldala az, amit Sükösd Mihály is leszögez: "a regényt semmilyen értékű filozófia nem tartósítja, ha a gondolati tartalmat nem képes történéssé alakítani."<sup>11</sup>

Az esszé mint ideáltípus szintén valamilyen ilyesféle átváltozás. Nincsenek hősei, nincsen cselekménye. Mégsem egyszerűen az a következtetéssor vagy logikai rendszer, amelyből tisztán denotatív nyelven megfogalmazott tanulmány - a tudományos közlés ideáltípusa - állna. A gondolati tartalom persze az esszében sem távolodik messze a fogalmi logikától, nem olyan "gondolat", amelynek egyetlen adekvát kifejezése valamiféle érzéki közeg, a márvány térfogat, a zenévé munkálható objektív és szubjektív tér-idő, vagy - bonyolult közvetítéssel - a nyelv és a nyelviileg artikulált képzet és gondolat érzékisége.

Az esszé azonban, legalábbis a közlés és észlelés elsődleges szintjén, érdekes, izgalmas történéssorként jelenik meg a gondolat. Nem is maga a gondolat, hanem a róla való eszmélkedés a gondolkodás drámáját, epizódját, a keresés útját érzékeltető előadásban.

Eugen H. Falk a tematikus struktúra típusairól szóló könyvében meggyőzően különbözteti meg az elbeszélésben az események időbeli egymásutániságon és valószínűségen alapuló lineáris koherenciáját az események szükségszerű összefüggéseken alapuló kauzális koherenciájától. Az egyik a sztori, a történet, a másik a cselekmény, a bonyodalom. Az előadás folyamán a történet úgy tárul a befogadó elé, izről izre növekedve, kiegészülve, változva, hogy közben mind inkább érvényszerűsül a benne lappangó másik koherencia, a logikai összefüggéseken alapuló bonyodalom rendező és megvilágosító szerepe. Az eseménysorozat megismeréséből emocionális átélés következik - úgy, mint magában az életben is; az események logikai rendjének megismerése intellektuális feladat, s a kétféle észlelés távolsága és kölcsönhatása az elbeszélő művészet művészetiségének legspecifikusabb erőforrása és értéktényezője.<sup>12</sup> Mármint az esszében - ha elfogadjuk, hogy érdekes, lineáris történéssorként befogadható gondolatközlés, amelynek mélyén ott rejlik a logikai koherencia rendje - felfedezhető a tematikus struktúrának az elbeszélésre jellemző kettőssége. Ez a kettősség más terminusokkal is megközelíthető, pl. a "textúra" és "struktúra" terminusaival, és a nyelvi művészet egyéb alkotásaiban /általában a "költeményben"/ szintén kimutatható. Az értéktényező itt persze nem egyszerűen valamilyen kettősség pusztán jelenléte, hanem egymásrahatásuk jellege, különbségük és azonosságuk "szervessége", a motívumok gazdagsága, az érzékletesség és az intellektuális belátás integritása és mélysége. Éppen ezért a nem szervesen illeszkedő retorikai és stilisztikai fogások, közhelyszerű megoldások, stb. minősítése akkor is negatív, ha egyébként formálisan a fenti kettősséget képviselik. S itt is érvényes az esztétikai közhely, hogy semmilyen filozófia nem igazolja

az esszé művészi értékét, ha a gondolati tartalmat nem képes - a fenti értelemben - történéssé alakítani. Teljes átalakulásról, teljes metamorfozisiról van szó, nemcsak álöltözék felvételéről.

Ez az analógia elbeszélés és esszé között érthetővé teszi, hogy a leíró értelmű műfaji megkülönböztetések egész skálája állítható fel az események érzékletes bemutatásán alapuló, láttató, megjelenítő elbeszélés és az esszészerűséget is nélkülöző "denotatív" értekezés között. Ez a szinskálához hasonlítható: az átmenet minden pontja vonatkozási pont lehet, öntörvényű műfajképző centrum, amelyre az összes többi /a maga hasonlóságával vagy különbségével, kumulatív föl-erősítő vagy kontrasztként aláhúzó jellegével/ mint abszolútnak tetsző lehetőségekre reagál. Az értékképzés ezeken a lehetőségeken belül megy végbe: az értekezés esetében a tudományos érték tiszta formája, de az összes átmeneti ponton képződő értékkritériumok megítélésében mindig bonyolult lesz a helyzet. Elvben valamennyire lehet esztétikai értékelveket alkalmazni, de a gyakorlatban még a látszólag tisztán csak esztétikailag minősíthető műfajok esetében is felmerül a tudományos megítélhetőség, a "filozófia" alapján történő értékelés problémája. Ez azonban nem érintheti a regényszerű és esszészerű forma, illetve a közöttük feltételezett átmeneti formák kérdését. Vagy elismerjük, hogy az átmenet valamennyi pontja /vagy legalábbis néhány pontja/ alkalmas önálló műfaj meghatározására, vagy pedig azt feltételezzük, hogy a regényszerű regény és az esszészerű esszé között nincs átmenet. Az előbbi kiveti magából az esszészerű elemeket, s minden esszészerűséggel való keveredés korcs műfaji képződmények keletkezésével jár;<sup>13</sup> az utóbbitól is meg lehet vonni az elbeszélésszerű elemek alkalmazásának a jogát, sőt minden művészi hatáselem alkalmazását, leginkább egy olyan érveléssel, hogy mindez elsilányítja, semmissé teszi az esszé tudományos műfajiságát. S akár egyetértünk ezekkel az álláspontokkal, akár nem, (tköztetésük-ből annyi haszon feltétlenül származik, hogy felhívják a figyelmünket további megkülönböztetések fontosságára. Meg lehet

különböztetni az esszét a szigorúan vett tudományos értekezéstől, mint művészi hatásokra törekvő értekezést, s még az ilyen esszétől is az olyant, amelynek "filozófiája" jól érzékelhetően hipotetikus, sőt metaforikus érvényű, olyan fikciós jelleggel, ahogy a regény "szemléltet" egy történelmi vagy egyéni fejlődésfolyamatot. Az ilyen fikciós esszé rendszerint abból a többé-kevésbé jól körvonalazható tárgykörből meríti tárgyát, amely mint tárgykör elsősorban az irodalom és a művészet számára hozzáférhető: emberi viszonyok, személyes jellegű külső és belső történések, impulzusok, felismerések, vallomások, helyzetjelentések tartoznak ide, szinte ugyanazok a témák, mint amelyek egy regény kommentárjaiban szükségképp előfordulnak a helyzetek és jellemek elmélkedő leírása közben. S ha az ilyen esszé növekszik regénnyé, akkor alapvetőnek az esszészerű elgondolás tetszik és nem a regény drámai cselekménye, illetve bonyodalma. A regényesszé - használjuk ezt az összetételt a szövegebb értelmű esszéregény helyett - amely így konstituálja műfajiságát, műfaji törvényszerűségeit, lehet olyan mint a prousti regényfolyam, mint Szentkuthy Prae-je, mint Musil műve, A tulajdonságok nélküli ember. Nem véletlen, hogy az ilyen művekben újra meg újra visszatér az elmélkedések tárgyaképp az élet és az életérzékelés viszonya, az esztétika, a művészi átélés s nem utolsósorban a műfaji kifejezés problémája. Musil egyenesen az élet esszészerű szemléléséről és esszészerű "kezelhetőségéről" elmélkedik abban a regényben, amely maga is az élet esszészerű szemlélhetőségének s kezelhetőségének példája: "Körülbelül" ahogy egy esszé veszi szemügyre tárgyát, szakaszosan, különböző oldalai felől, anélkül, hogy teljességében megragadná - mert a teljességükben megragadott dolgok egyszerűen elvesztik kiterjedésüket és fogalommal olvadnak -: ezt a módszert tartotta Ulrich a világ és saját élete leghelyesebb szemlélhetőségének és kezelhetőségének."<sup>14</sup>

Az esszéyszerű "megjelenítésnek" a paradoxona a regény-esszé alapellentmondása. A titok nyitja talán abban van, amivel Szentkuthy válaszol erre a kérdésre: "Mért nem írok drámát?" A válasz lényege: "Mert nem tudok lemondani az arcok, hangsúlyok, gesztusok árnyalatairól."<sup>15</sup> Az "árnyalatok" az emberi világ lényegi csomópontjai lehetnek, hiszen rájuk is érvényes az, amit az imént a szinskálával kapcsolatban észrevettünk: minden árnyalat centrum lehet, kontrasztok, komplementer színek vonatkozási pontja. Hogy a megszokás, a kodifikált viselkedésnyelv és maga a szóbeli, írásbeli kifejezés milyen centrumokat részesít előnyben, jellemző korra, társadalomra s mindenfajta egyéni viszonyulásra. De az az "érzékenység", amelynek művelése a regény feladata, nem szűkíthető csak e szokványos centrumokra, sőt a centrumok abszolutizált szerepére sem. Igaz, ez megnehezíti a közvetlen megjelenítést: a drámai szerepek árnyalásának lehetősége nagyon véges - a színész /regények esetében az olvasó/ igényli a kitöltetlen helyeket, a képzelet mozgásterét. Az esszéyszerű "megjelenítés" e helyek kitöltésével más régiókba kényszeríti a szabad képzeletet.

A regényesszét tehát nem vagy nem kizárólag az jellemzi, hogy esszébetéteket találunk benne a szereplők vagy a narrátor szájába adva, hanem a megközelítés egésze. Az ellenoldal, a drámai /külső/ történés megjelenítése, önmagában nyújt élményt, történetet, s éppen a gondolati megközelítés distanciájának betartásával tud meggondolásra és belátásra kényszeríteni az események oksági viszonyait, az összefüggések mélyrétegeit felől. Avagy - nem megfelelő befogadói beállítódás esetén - nyugton hagyhatja ezeket a mélyrétegeket. A regényesszé, miközben a történet és a történés élményét áthelyezi a szakaszos, részleges szemügyrevétel eseményeinek élményszerűségébe, a külsőleges drámai történés megjelenítését szinte csak illusztrációképpen alkalmazza. Persze a kétféle történéssor ötvözése is elegendő ahhoz, hogy a regény esszésszerűsége domináljon - Az elveszett idő nyomában

és A tulajdonságok nélküli ember erre az ötvözésre is példa. A Prae külső történéssora "elhanyagolható mennyiség". Ké-  
vésbé sikerült kísérlet Gertrude Steiné: The Making of  
Americans /Az amerikaiak születése/, amelyben "72 ívből  
körülbelül 60 ív filozófiai meditáció."<sup>16</sup>

A regényesszé mint műfaj - erre már utaltunk - önma-  
gában nem értéktényező. Éppugy nem növeli egy alkotás érté-  
két, mint az, ha valaki forgatókönyvszerűen írja meg a re-  
gényét, vagy egyenesen képregényt produkál. Történeti okai  
megfelelő analógiákkal sejtethetők - de az is bizonyos, hogy  
ugyanaz a történelmi időszak és többé kevésbé ugyanaz a tör-  
ténelmi helyzet felelős a regény több más az ésszerűséggel  
homlokegyenest ellenkező formájának a felbukkanásáért vagy  
felkapottságáért. Virginia Woolf a Viktória-korabeli Angliára,  
az akkori angol középosztályra tartotta jellemzőnek az esz-  
szé kedvelését.<sup>17</sup> A regényesszé azonban nem ennek a társada-  
lomnak és ennek a periódusnak a terméke. Az "igényes olvasó"  
akire Gyergyai Albert utal, döntő tényező lehet. A tudomá-  
nyos műveltség és félműveltség olvasói atmoszférájában a ko-  
moly csevegés komoly élettémákról, az érzés, jellem és vi-  
selkedés ujonnan felfedezett műarszairól, a captatio bene-  
volentiae fontos lehetősége. A behaviourista regény a nem  
olvasó olvasó, a kamasz képzeletű olvasó számára csalétek;  
a regényesszé a kritikussá képzett, a kritikai irodalmat ta-  
lán a szépirodalomnál is őszintébben élvezni tudó olvasó cse-  
megéje. Mindezt lehet valamiféle új hellenizmus számlájára  
írni, az írók, műfajok és olvasók dekadenciájának tudni be,  
s megjósolni, hogy nem ez a regény fejlődésének az "igazi"  
utja; tény azonban az, hogy a művelt olvasó a puszta törté-  
nésből is megpróbálja kihallani az elmélkedés zenéjét, ott-  
honosnak érzi magát a fogalmi nyelven előadott, de a fogal-  
misággal valami megfogalmazhatatlant is mimelő, sugalló "tör-  
ténések" világában. A fogalmi nyelv lírai zenéjét halljuk ki-  
csendülni Rilke, Eliot, Brecht, Auden vagy József Attila szá-  
mos költeményéből, Hugh MacDiarmid kései költészetének foga-



lomzhatagából. Ujabban ez már kész formaként, modorként is alkalmazható. A liraiságban fogant regény modern liraisága nem az érzelgősséghez közeledik, hanem a fogalmiságba, elvontságba szőtt érzékiséghez. Hermann Broch Vergilius halála vagy Hermann Hesse Das Glasperlenspiel /"vegyőngyjáték"/ című regényében és a Doktor Faustus-ban egyaránt megvan ez a vonás.

Hangsúlyozzuk, az az integráció, amely az esszéregény és a regényességtől még tartózkodóbb regényesszé csomópontjain lehetséges az elbeszélés és az értekezés elemei között, csak egy lehetőség a sok műfaji lehetőség közül, amely mind mint regényforma szerepelhet a avatott kezekben maradandó műalkotás formájaként hívhatja fel magára a figyelmet.

Az ellenpont, a mindenre<sup>mi</sup> szerzői kommentár kikülsőbölésén, a mindentudó szerző visszavonulásán alapuló elbeszélőforma is magába foglalhatja a Musil által esszészzerűnek ítélt megközelítésmódot. A mindentudó szerzőt és a szerzői kommentárt végül is nem nélkülözheti az elbeszélés - legfeljebb titkolhatja. Wayne C. Booth rámutat, hogy a közvetlen kommentár eltűnése után a kép- és szimbólumrendszerekkel a dramatizált epizódok szelekciójával, az epizódok sorrendjével és arányaival, az események ritmusával és időzítésével, valamint a látópontok kitűzésével és dramatizálásával tudja a regényíró az olvasó reakcióit és ítélezését befolyásolni. A látópontok változtatása hasonlít ahhoz a történetssorhoz, amely az élet esszészzerű szemlélésében és kezelésében előtérbe kerül. Természetesen a látópontok nemcsak olyan tételes merevséggel követhetik egymást, ahogyan a Szent Lajos király hídjá-ban vagy A vihar kapujában című műben. Szerepük lehet olyan "dramatizált" mint némelyik Faulkner-regényben, például A hang és a téboly-ban. A látópont egyik mondatról a másikig megváltozhat; állandó "áttűnések" folyamata Virginia Woolf A világítótorony című regénye és Clarissá-ja /Mrs. Dalloway/. A látópont lehet a részvétlen, mozdulatlan kameralencse mindent egy látószögből felmérő tekintetéé, s le-

het a "belső szem" érzékeléséé. Természetesen a látópont csak képletesen vonatkozik látványra: az érzékelés és érzékeltetés, az élményszerű bemutatás centrumáról van szó. Ha A világítótorony látópontjának folyamatos áttünései a regényszerkesztés következetességének megnyilvánulásai, olyan regényszerkezetekben, amelyekben nem az ilyen következetességnek jut alapvető integráló szerep, az efféle szabad változások ugyanolyan következetlenségnek tetszenek, mint amikor a megjelenítésre épülő következetességet megtöri a narrátor erőszakolt magyarázkodása, illetve amikor a szerző elmond és körülír valamit, amit képtelen megjeleníteni. A hagyományos elbeszélő forma is kényes a látópont, az eseményeket tükröző tudat megválasztására. Egy friss példára hivatkozhatunk: Alexa Károly kritikájára Duba Gyula Ivna a csukák című könyvéről. A kritikus helyteleníti, hogy "Mondanivalója legfőbb 'eszköze' az író egy fiatalemberré serdülő parasztfiút választott - már ami a cselekmény, az alakok összefogását illeti." A hős ugyanis "a maga naiv, természeti tudatával nem alkalmas kommentáló, értelmező szerepre." Az író úgy érezte, hogy művének tudatosságát nem redukálhatja erre a tudatszintre, de "többnyire megelégedett az írói - külső - kommentárokkal, magyarázatokkal, a regényszövegbe oda nem illő szálakat huzott bele. Néhány lapot megterhelte publicisztikus általánosításokkal ..."18

Egyszerű esetben a látópont a narrátor /beleértve a szerzői narrátort is/ nézőpontjával azonos. Ugyancsak ilyen egyszerű esetben - a szerzővel, az elbeszélővel való olvasói azonosulás esetében - a narrátor és az olvasó látópontja egybeeshetik. Ez az egybeesés azonban nagyon labilis-sá válik, ha az olvasó a maga szemével másképpen látja a narrátor szempontjából eléje tűlt képet. Magát az esztétikai élményt, vagy legalábbis az élményszerű átélést zavarja, ha ez a különbség esztétikai vonatkozású. Az olvasó esztétikai igényessége magasra emeli a megjelenítés befogadásának küszöbértékét. A távolságtartás, a kritikai szempont

vagy éppenséggel az irónia nem feltétlenül a mű egészét átható esztétikai vonatkozások dimenziójában jön létre, hanem esetleg egyéb dimenziókban vagy részlegesen. A szerzői kommentár egyik fontos szerepe éppen e távolságtartás formájának és tartalmának kialakítása. A látópont megfelelő kijelölésével is el lehet ezt érni; az elbeszélésben magát a látópontot meg lehet kérdőjelezni - például úgy, ahogy - mint Wayne C. Booth kifejti - Faulkner teszi, amikor Jason monológjával minden kommentár nélkül világossá válik az olvasó számára: ennek az alaknak önelégültségét, önhittségét, "igazát" csakis mély iróniával lehet tudomásul venni. "Élvezetünk abból adódik - írja Booth - hogy belsőleg egyesülünk, mi több, Jason háta mögött összejátsszunk a szerzővel." <sup>19</sup> Végül tehát itt is a szerzői látópont érvényesül, de technikailag, közvetlenül, a szöveg csak Jason látópontjáról enged bepillantást az eseményekbe. Legalábbis a könyvnek ebben a részében. De ha csak ezt a részt olvassuk, akkor is iróniára készítheti az olvasókat a türelmesebb, megértőbb, humánusabb beállítottság. A látópontot szituálja a regény egésze s nem kis részben az olvasók regényen és irodalmon kívül kialakított judiciuma is.

A látópont vagy látópontok rendszere az irodalmi műalkotásokban a lehetőségekhez képest objektíve meghatározott. /Többek között azért csak a lehetőségekhez képest, mert az irodalmi műalkotás strukturájának objektivitása mind az egész, mind a részletek tekintetében megfelelő befogadói beállítódást feltételez./ Így az, aki Jason pártjára áll, önhibájából kívül reked az irónia élvezetén - etikai magatartása esztétikai beállítódását is meghatározza. De kívül reked az is, aki az író álláspontját azonosnak véli Jasonéval - esztétikai képzettsége, esztétikai fogékonysága nem éri el a szükséges mértéket. A látópont megválasztásában rejlő irónia mindkét olvasótípust célbaveszi: ők nem a szerzővel pendülnek egy huron, ők iróniájának akaratlan tárgyai. Valamiképpen igaz tehát az a mondás, hogy nagy művek olvasása közben nagy szellemekkel társalkodunk. Mindenekelőtt úgy, hogy a

szerzőt úgy fogjuk fel, mint a műben rejlő, benne megnyilvánuló alkotó jelenlétet. Az olvasó igyekszik rekonstruálni a szerzőnek ezt a műalkotásban megnyilvánuló énjét, elfoglalni az ő látópontját. A látópont vagy a narrátor néha egy-egy fontos dimenzióban - etikai, ideológiai vonatkozásban vagy egyszerűen a tényállás tekintetében /innen a hoszszu viták Henry James A csavar fordul egyet c. novellájáról/ - határozatlan, többértelmű, félrevezető. Ez a rekonstrukciót nagyon megnehezíti, csalókévá teszi, de egyszersmind rákényszeríti az olvasót, hogy a mű jelentésével a szokottnál intenzívebben törődjék. A szerző olykor sejteti, hogy ő maga is irónikusan viszonyul az általa alkotott narrátorhoz, noha ez a narrátor mint a szöveg szerzője szólal meg. Az így alkotott persona fiktív alkotói jelenlétet is sugall, egy alkotó típus figuráját. Érdekes jelenséggel állunk ilyenkor szemben. Némely ilyen persona /például A kiválasztott és a Doktor Faustus narrátora/ esetében a műalkotás érezteti, megérteti velünk: az igazi szerző alkotói személyisége nagyobb, átfogóbb a personáknál. Ellenkező esetben az az érzésünk, hogy az igazi szerző képtelen felérni az általa igényelt nagysághoz, képtelen megfelelő szavakkal éltetni a narrátort, toldozott-foldozott az álöltözék, s az végképp nem segít, hogy a narrátor az író hangján "kiszól" a szerepéből, illetve, hogy csak ennyi az a hangerő, ami az írótól kitelik. Ez a nagy művésznek, írónak feltüntetett első személyű narrátorokra különösen áll. Gyakran az irónikus távolságtartás jelzése sem sikerül. Nem világos például, hogy Goda Gábor Tóth Flóriája a Vallomások regényében mennyire a szerző alteregója s mennyire irónikusan önleleplező fiktív figura.

Ez persze lehet a "megbizhatatlan narrátor" /Booth/ modern problémájának egyik megnyilvánulása. Valószínű azonban, hogy a megbizhatatlan narrátor esztétikai alkalmazhatóságának egyik végső feltétele az, hogy a szerző ne háríthassa át rá alkotói feladatainak megoldatlanságát. Ha csak ezért megbizhatatlan a narrátor, akkor ugyanaz a szerepe, mint

a fölösleges, a művészi logika iránti értetlenségről tanuskodó egyéb szerzői beavatkozásoké, a megjelenítés feladatát elhárító vagy nivótlan, naiv, fecsegő stb. kommentároké. Igaz, egy gúggye gyerek monológja is nagy művészt sejtethet, de A hang és téboly művészi nagysága nemcsak a gúggyeség naturális érzékeltetésén mulik.

A narrátorra legátfogóbban nem az általa előadott események, hanem kommentárjai jellemzők. A dramatizált - a történetben szerepet játszó - narrátor sem kivétel ez alól, noha a cselekményben elfoglalt helye, tettei szintén jellemzik. Ha a kommentárból a szerző hangját halljuk ki, az önmagában nem hiba, csak akkor, ha ebben a mozzanatban olyan következetlenség rejlik, amely zavarja az esztétikai élmény létrejöttét. Egyébként a szerzői kommentár minősége közvetlenül a szerzőt jellemzi. Így bukkan elő Dickens lírai énjé egy egyes szám első személyben előadott monológban az A Tale of Two Cities /Két város regéje/ harmadik fejezetének elején. Az írói megfigyelőerő, a szociális és pszichikai eredők egysége és összetettsége iránti már-már prousti érzék jó értékrendjéről tanuskodnak az ilyen észrevételek egy mai írónk könyvéből: "Az uri nevelés egyetlen előnye, hogy aki részesült benne, a kellő pillanatban arcátlan, és nem szégyenkezik akkor sem, amikor ezt a neveltetést nemegyszer botrányosan cáfolja." A szép lány, Petra, a hentesstandnál nem épp urias magatartást tanusít. A kommentár: "Ugy látszik, természetében volt, hogy ősi módon ragaszkodjon az érdekelhez erre emlékeztette őt az egész valóság, amelyben a szépség nem ritkán társul halálos éberséggel, minden még mozgó mérlegtű szemmel tartásával." 20

A szerzői kommentár egyébként, mint e példákban is, észrevétlenül fordul át szerzői elmélkedésbe, rövidebb-hosszabb értekezésbe. A kortársi regény bátran él olyan eszközökkel, amelyeket a szakirodalom tekintélyei a század első évtizedeiben maradnak, elavultnak, funkciótlannak minősítettek. Semmi avittság nincs például abban, hogy Sánta Fe-

renc Az ötödik pecsét bevezető életképének első stációja-képp így szólítja meg az olvasót: "Az olvasó nyilván tisztában van már azzal, hogy dacára az olyanfajta megszólításoknak, mint Kovács ur, uram, és kedves barátom..."<sup>21</sup>

S az itt következő kis értekezés a megszólítás és a rétegtudat összefüggéséről csak növeli a meghittséget elbeszélő és olvasó között. Tudatosan vállalja a hagyományos formák összeötvözését, az esszé-stilusnak megfelelő stilizáltságot. Sötér István például a Budai Oroszlán-ban, amelyet Tábla vezet be /"régi regények modorában"/, s amelyben a szerzői hang az értekezés többes szám első személyében szólal meg: "Merő színlelés, taktika volt-e Mazura nagylelkű, Ettrét megszegyenítő kezdeménye? Erre a kérdésre lehetetlen koromfekete igennel vagy hófehér nemmel felelnünk..."<sup>22</sup> Ugyanez az értekező többes első személy borong, meditál Szilágyi István Kő hull apadó kutba című regényében: "Bizonyára magunk is ily kőborló emlékezet vagyunk ehelyt. De amikor a Szendy kisasszony korának Jajdonát kezdtük bolygatni..." Vagy átcsap az általános alany szerepébe: "Néha a letűnt időt hisszük boldogabbnak. Néha teljesebbnek az elkövetkezőt. Bár legszívesebben nem latolgatjuk 'a más' életidők számunkra meg nem adott lehetőségeit. Hiszen ezekből épp a sajátunk, az adott az, amely kirekeszt."<sup>23</sup> Spiró György Kerengőjében is az értekező narrátor többes első személyét látjuk viszont: "Nem tartozik a tárgyhoz, de most Konkoly urról kell szót ejtenünk."<sup>24</sup>

A szerzői kommentár vagy a személytelen írói elmélkedés viszonylag közvetlenül tükrözheti a legáltalánosabb alkotói tudatot, nemegyszer az alkotó mint alkotó problémáinak mélységét, megoldásuk igényességét, az író etikai rendjét, gondolkodói nagyságát. Ez/a megjelenítés és elbeszélés erejével együtt/ az esztétikai érték legáltalánosabb forrására, Lukács György szavával élve "a megfelelő szubjektúra" utal. Ez a közös centrum, amely minden művészi nagyság végső /s egyszersmind absztrakt/ magyarázata, általánosságban indokolja, miért lehet a regény "mindenes műfaj", s miért keresztek nyitottságának távlatai a drámai megjelenítés és az esszé

sarkpontjai között feszülő dimenzióban is.

Ebben a dimenzióban azt jelenti a nyitottság, hogy az esszé és a dráma sarkpontjai között minden átmenet, minden ötvözet, minden vegyület alkalmas a regényforma képzésére. A pusztán párbeszédes vagy levélváltásos formák, a párbeszédet és a drámai jelenetet a helyszín és a szereplők leírásával, az események összefoglalásával és a kiegészítő, magyarázó szerzői kommentárral változtató formák és az esszéhez közel álló, a leírást és az elmélkedést "dramatizáló" formák egyaránt lehetnek jó és rossz művek formái. Aki a regény 'adekvát formáját' keresi /s melyik író nem ezt keresi?/ in abstracto bármelyik formában megtalálhatja. S in concreto szintén: a regény adekvát formáját különböző korok, különböző irányzatok, különböző írók e skála igen különböző pontjain jelölték ki.

Bár a "megjelenítés", a "showing" a valóságillúzió keltesének hatásos eszköze lehet, önmagában véve ez is csak absztrakt forma. Vannak papirosfigurák, amelyek a legéletszerűbb dialógusban sem kelnek életre, s vannak "drámai" jelenetek, amelyek nem valószerűbbek, mint némely dialogizált traktátus. Van tehát különbség megjelenítés és megjelenítés között. Van a megjelenítésnek olyan értelme /olyan megjelenítés-fogalom/, mely szerint a konkrét esztétikai érzékiség élményének felkeltéséről van szó. A megjelenítés absztrakt formáinak önmagukban véve még nincs ilyen vázszerejük. Ez tehát nem indokolja, hogy a regényt mereven a dramatizált megjelenítés kizárólagos vagy tulsúlyos alkalmazásához kössük. /Más kérdés az, hogy van regényolvasó, aki nem is vesz a kezébe olyan könyvet, amelyben nem a párbeszédes forma dominál./

A "showing" új süritési eljárásokkal való kivitelezését kísérletezték ki - erősen teoretikus indíttatásokkal és mel-

léktermékekkel - a francia nouveau roman alkotói. Alapvető regényelméleti problémává vált maga az írás. A műfajteremtő elv ily módon a jel és a jelentés jelelméleti problémáiban gyökerezik. A szöveg egyetlen, végső jelentésének meghatározatlanságából és meghatározhatatlanságából fakad az a törekvésük, hogy megjelenítsék a megjelenítés lehetetlenségét. Közismert a Tel Quel teoretikusainak iránya és a francia új regény közötti szoros kapcsolat. A francia új regény a regényforma lehetőségeit, határait, szemiotikai problémáit feszegette egy-egy megközelítés következetes kiaknázásával. Az így vállalt drámai egyoldalúság a regényforma alapszövegét érintő elméleti meghatározásokon nyugszik. Aligha véletlen, hogy ujabban egy francia teoretikus, Gérard Genette próbálta pontosan leírni az elbeszélés határait.<sup>25</sup>

Genette nem impresszionista módon megkülönböztetett nagy tömbökkel dolgozik, nem a makro-jelenségek intuitív fogalmait használja, hanem a szövegjelentés alapegységéig a mondatrészig hatolva különböztet meg olyan alaptípusokat, mint a narráció és a deskripció, vagy mint az elbeszélés /récit/ és a diskurzus /discours/. Ugy látja, hogy bármennyire fontos eleme irodalomtudatunknak a narráció és a deskripció megkülönböztetése, s bármennyire másodlagosnak tetszik az elbeszélő formákban a deskripció a narrációhoz képest, megkülönböztetésük nem szemiológiai, csak kontextuális. A narráció nem más, mint az időbeli folyamatnak és az elbeszélés drámai aspektusának a deskripciója. A narrációtól tehát csak úgy lehet megkülönböztetni a deskripciót, ha az utóbbi csak az egyidejűségükben felfogott tárgyak, lények, jelenetek, a térbeli aspektusok jellemzik. A narráció a világhoz és a létezéshez való aktív viszony, a deskripció kontemplatív attitűdnek felel meg. A szövegjelentés alapegységeinek a szintjén azonban nincs köztük különbség: ez is, az is felfogható speciális tárgyiség deskripciójaként.

Az elbeszélés és a leírás ennyire relatív megkülönböztetése /amelyben mind az elbeszélés, mind a leírás elő-



fordulhat szűkebb és tágabb - a másikat is magában foglaló - jelentésben/, illetve a megkülönböztetés nyelvi gyökerezésének feladása analógiát sejtet a nouveau roman egyik törekvésével. Míg ugyanis a regény XIX. századi klasszikus formátumában a deskripció csak a narráció szolgálókeánya volt, a nouveau roman egyik fő típusa a deskripcióra, a deskripció előrehaladására, kibontakozására, az ilyen értelmű "cselekményességre" helyezi a hangsúlyt. Erre a minőségre utal Alain Robbe-Grillet Pour un nouveau roman című könyvének Idő és leírás a mai regényben című fejezetében és a Tavaly Marienbadban című filmjéről szólva elmondja, hogy a film nem más, mint mult nélküli és a multhoz tartozó jelentések nélküli alakok és képek állandó - a filmtartamnak megfelelő - képi jelene. Ez a jelen idő úgy nyer abszolút kifejezést, hogy a film története nem két év, nem is három nap alatt zajlik le, hanem pontosan másfél óra alatt.<sup>26</sup>

A nyelvész Émile Benveniste megkülönböztetése nyomán Genette az elbeszélés /ezuttal nem 'narráció', hanem 'récit'/ és a diskurzus /discours/ között lát lényegi különbséget. Az elbeszélést a teljes tárgylasság, az elbeszélő és az elbeszélés mint aktus tökéletes kiiktatása jellemzi. Ezzel szemben a diskurzust a beszélő jelenlétének jelzései, az én, te, itt, ma, stb. - vagyis a beszélés aktusára vonatkozó helyzetjelentések - jellemzik. Ha az elbeszélés a diskurzus keretében található, jelenlétével nem változtatja meg a diskurzusra jellemző alapjellegét. Például egy drámai szereplő egész értekezést adhat elő, anélkül, hogy ezzel magát a dialógusból kizárná. A tiszta elbeszélés azonban kényes az elbeszélő jelenlétének jelzéseire, bármily tárgyilagosnak vélt kommentár betörésére. "Az elbeszélésbe illesztett fejtegetés /discours/ fejtegetés marad, mintegy cisztaként, amit könnyű felismerni és lokalizálni" - írja Genette. Ennek az az oka, hogy "a diskurzus tulajdonképpen eleve nem tiszta, minthogy ez a nyelvi kifejezés természetes módja, a legszélesebb és legegyszerűsebb mód, amely definíciószerűen

nyitott minden forma számára. Ezzel ellentétben az elbeszélés sajátos mód, amelyet meghatározott számú kizárás és restriktív feltétel jellemez /a jelen idő, az első személy hiánya, stb." - Természetesen ezek a kizárások és restriktciók nyelvenként változnak, például a jelen idő is alkalmas lehet multbeli dolgok elbeszélésére /történeti/ jelen/. "A legcsekélyebb általános megfigyelés, a legmellékesebb jelző, amely valamivel több, mint pusztán leíró, a legdiszkrétebb összehasonlítás, a legszerényebb 'talán', a legkevésbé szembetűnő logikai kapcsolás a kifejezés olyan típusát ölti bele az elbeszélés szövetébe, amely idegen töltés valamiképpen ellenhatást gyakorol rá."<sup>27</sup> Az elbeszélésnek ez a nyelvileg tiszta, lepárolt formája jellemzi Hemingwayt, Camus Idegenjét, Robbe-Grillet regényeit. De Genette megjegyzi, hogy az ellenkező irányú tendencia is megtalálható, például Philippe Sollers és Jean Thibaudeau műveiben. Sollers egyébként több ízben hangsúlyozta: a műfaji különbségektől, az esszé, a líra, a regény "másodlagos" megkülönböztetésétől függetlenül kell megtalálni az egységes szövegszintet.

A diskurzussá változó elbeszélés egyik legalapvetőbb formája a regény regénye, egy regény megírásának leírása, az írás aktusáról szóló írás, vagy a megjelenítés problémája a szemiotika strukturátényezőinek ellentmondásában kifejezve. A regény regénye, az írásról szóló írás különböző stilusu, különböző szemiotikai vonatkozásu megoldásokkal jelentkezik a század második felében egy egész sor regényben. A regény helyzetéről szólva jegyzi meg Bernard Bergonzi, hogy már a Don Quixote-ban és a Tom Jones-ban is bőven van irodalomkritikai reflexió, az író eljárásainak kommentárjaként. Egy sor olyan újabb regényt sorol fel, amelyben a Tristram Shandy és Gide A pénzhamisítók című műve után, szintén az éppen íródó regény írása a regény anyaga és szövege. Ezek a regények /Flann O'Brien: At Swim-Two-Birds; Doris Lessing: The Golden

Notebook; Margaret Drabble: The Millstone; A.S. Byatt: The Game; B.S. Johnson: Travelling People; Julian Mitchell: The Undiscovered Country, stb., stb./ valamilyen módon az író írói tevékenységét is magukban foglalják és Bergonzi véleménye szerint "a valóságszintek eltolásával, a kollázs, a pastiche és a paródia alkalmazásával a regény új meghatározásainak lehetőségei felé mutatnak, amelyben elmosódnak a fiction és a más típusú írások közötti határvonalak."<sup>28</sup>

Az "egységes szövegszint", a műfaji határvonalak elmosódása, az új kombinációk előállítása a nyelvi közlés különböző tényezői alapján a regényforma fejlődésének végtelen gazdagságát teszi lehetővé, noha minden változat lehet egyszersmind végső is, csak egy-egy konkrét műre szabott. A formailag következetes avantgárdista törekvések és a tulajdonképpen tömény esszenciák oldásával és elegyítésével létrehozott, a megszokotthoz közelített megoldások igazolása kívül esik az ilyen absztrakt formaelemek "igazságán", de az irodalmi és az esztétikai érték összetevője lehet az így kidolgozott formai megoldás eredetisége, alkalmassága, hatékonysága, befogadhatósága is.

#### Gesichtspunkt, Kommentar und Erörterung in der Erzählung

Im Gegensatz zu der in der klassischen Erzähltheorie festgesetzten polaren Gegenüberstellung von Erzählung und Erörterung, die sich u.a. in dem gattungstheoretischen Abstand von Roman und Essay niederschlägt, zeigt die Romanliteratur des 20. Jahrhunderts eine Reihe von feinen Übergängen, die zu klären eine wichtige theoretische Aufgabe ist. Es wird nachgewiesen, dass durch spezifische Verwendungen des Gesichtspunktes sowie des Kommentars und anderer Mittel die differenzierten Zwecken der modernen Literatur entsprechenden Leserreaktionen gesteuert werden können.

Jegyzetek

- 1 Allen Tate: The Man of Letters in the Modern World,  
New York 1955, 92.
- 2 Percy Lubbock: The Craft of Fiction, London 1921
- 3 V.ö. Wayne C. Booth: The Rhetoric of Fiction, Chicago 1961
- 4 Veress Zoltán: Jókai természettudománya, Bukarest 1976
- 5 Gyergyai Albert /vál. és bev./: Ima az Akropoliszon:  
A francia esszé klasszikusai, Bp. 1977, 9.24.
- 6 Hernádi Gyula: Folyosók, Bp. 1966, 166, 133
- 7 Bernard Bergonzi: The Situation of the Novel. Pittsburgh  
1970, 102
- 8 Albert Moravia: Man as an End, London 1965, 173
- 9 Vö. Bojtár Endre Az irodalmi mű jelentése c. tanulmányá-  
val, amelyben Konrád György A látogató c. regényét  
mint "eszme-regényt" elemzi: Irodalomtörténeti  
Közlemények, 2/1978, 227-238
- 10 A kérdéssel foglalkoztam az irodalmi mű igazsága c. írásom-  
ban: Kritika 5/1970, 6-16
- 11 Sükösd Mihály: Változatok a regényre, Bp. 1971, 170
- 12 Eugene H. Falk: Types of Thematic Structure, Chicago 1967.  
Különösen 1-29.
- 13 Pl. Bernard De Voto: "más az esszé és megint más a regény"  
/The World of Fiction, New York 1950, 207./ Idézi  
Booth, i.m. 291.
- 14 Robert Musil: A tulajdonságok nélküli ember /Ford.: Tandori  
Dezső/ Bp. 1977, I.352.
- 15 Szentkuthy Miklós: Az egyetlen metafora felé. Bp. 1935,  
130-131.
- 16 Kretzoi Miklósné: Gertrude Stein kísérlete a "nagy amerikai  
regény" megírására, Filológiai Közöny 1/1978, 17.

- 17 V.Ö. Virginia Woolf: The Common Reader, London, 1948  
"The Modern Essay" /267-291/
- 18 Népszabadság: 1978. szeptember 1., 7. - Ehhez hasonló  
észrevétellel és Körmeny Zsuzsanna Balázs József  
Szeretők és szerelmesek c. regényével kapcsolat-  
ban /" a 'mindentudó író' imitálásával valójában  
többnyire választott hőse fejével gondolkodik.  
Ennek eredményeképpen kitűnő portrét ad erről a  
hősről, s azokról a szereplőiről, akiket főhősé-  
nek logikája és emberismerete meg tud emésztetni.  
Akiket nem tud, ... azokról az olvasó sajnos épp-  
oly keveset tud, mint a főhős"/ s az elbeszélő én  
és a főhős azonosságáról szólva megkülönbözteti  
az epikai indítéktól az ifjabb nemzedék műveiben  
megjelenő etikait /Mozgó Világ, 1978. 6. 62, 65/
- 19 Wayne C. Booth: I.m. 307.
- 20 Dobai Péter: 1964-Sziget, Bp. 1977 99.
- 21 Sánta Ferenc: Az ötödik pecsét, Bp. 1963, 71.
- 22 Sőtér István: Budai Oroszlán, Bp. 1978, 370.
- 23 Szilágyi István: Kő hull apadó kutha, Bukarest 1975,  
70, 68.
- 24 Spiró György: Kerengő, Bp. 1974, 147.
- 25 Gérard Genette: Les Frontières de récit. In: Figures II,  
Paris 1969.- Angolul: Boundaries of Narrative.  
New Literary History 1/1976, 1-15.
- 26 Alain Robbe-Grillet: Pour un nouveau roman, Paris 1963
- 27 Gérard Genette: i.m. 10-11.
- 28 Bernard Bergonzi: i.m. 210.

Radnóti Sándor:

### ELBESZÉLÉS VAGY LEIRÁS?

Egy régi vita új megvilágításban

"Ha valóban gyakran tévedtem, a jövő történészeinek igazuk lesz és hamvaim nem fognak tiltakozni ez ellen az ítélet ellen" - írta Lukács György Anna Seghersnek 1938-ban.<sup>1</sup> A jövő történészeinek és teoretikusainak - nekünk - egyszerű feladat a tévedést kimutatni akár a kritikus ítéletek, akár a történelmi perspektíva tekintetében. Egyszerű, mert evidenciákról támaszkodhatunk. Tévedésének gyökereit azonban az evidenciák nem hozzák felszínre, nem forgatják ki talajából, a 30-as évek vitáiból. A 60-as évek, amikor e korszak irodalmi polémiainak rendszeres történelmi feldolgozása elkezdődött, talán nem is voltak érettek az elfogulatlanságra, akkor még ama régi viták tétjei tulzatosan eleveneknek bizonyultak ahhoz, hogy esetleges történelmi aktualitásukat el ne fedje történelmietlen aktualizálásuk.

Az Elbeszélés vagy leírás? című tanulmány Lukács György 30-as évekbeli munkásságának egyik legfontosabb darabja. Nemcsak azért, mert ez az írás - néhány irodalomtörténeti esszé és az ifjú Hegelről szóló monográfia mellett - bár nem őrzi meg, de mindenesetre emlékeztet a heidelbergi művészetbölcseletek, a regényelmélet és a Történelem és osztálytudat elméleti színvonalára, hanem azért is, mert - legalábbis az én véleményem szerint - a címében foglalt alternatíva termékeny és igaz. Annak ellenére, hogy az ut, amelyen eljut hozzánk, téves, sőt terméktelen.

Lukács megfigyelte, hogy a XIX. század közepétől a prózában a leírás fokozatosan a kompozíció fő elemévé vált, s míg előbb ő volt alárendelt helyzetben a történettel szemben, most a történet rendelődik a leírás alá. E folyamatot a pozitivistáknak naturalizmus világszemléletéhez kapcsolta, s

ezzel pontosan az ellen a képződmény ellen vette föl a harcot, amelyet a század eleje óta bíráltak a különböző avantgardista irányzatok, mindenekelőtt éppenséggel a teoretizáló hajlamu expresszionizmus. Csakhogy míg ott a valóságnak való megfeleltetés egész programja váltott ki bírálatot, s elvetették a reálista képmás-elméletet, addig Lukács a fotográfikus leképezés és a realista visszatükrözés megkülönböztetésével helyreállította a programot és az elméletet is. A valóságnak való valóságos megfelelést két föltételhez kötötte, ahhoz, hogy a valóság totalitásként jelenjék meg, s hogy ne magánvaló dolog, hanem osztályszerűen alakított legyen.

A leírásnak, mint a narratív szerkezet meghatározó mozzanatának jellegzetessége a részletek, a tárgyi világ önállósulása, amely azonban a kiválasztói elv híján a kompozíció sematizmusához vezet. A megfigyelés, a leírás alapja, nem a világlátás segítőjévé, hanem bizonyos értelemben pótlókévvá válik, mert a tudományos elfogulatlanságnak, a kísértetező munkának, az előítéletmentes pontosságnak, az elmélyült buvárlatnak, a véletlen és valószerűtlen gondos kiküszöbölésének magatartásmódját kopirozza a művészi alkotófolyamatra. A leírás az epikus multidejűséggel szemben jelenidejűséget teremt, s ezzel statikus állapotokat rögzít. Nivelláló természetének másik oldala szimbolizáló hajlama. Lukács így ír: "Mindenesetre azzal, hogy elvész a dolgok elbeszélői kapcsolata a konkrét emberi sorsokban játszott szerepükkel, költői jelentőségük is veszendőbe megy. Jelentőséget csak azáltal érhetnek el, hogy ehhez a dologhoz közvetlenül valamely elvont törvény fűződik, amelyet a szerző a maga világmépében döntőnek tart... A dolog szimbólummá válik."<sup>2</sup> Lukács a naturalizmus és a formalizmus módszerbeli azonosságáról beszél, s ha a formalizmus szó találó volta ugyan kétséges, az kétségtelennek tűnik, hogy a naturalisztikus leírás és az elvont jelképek affinitása a modern próza egyik legjellegzetesebb csapdája.

Az átlátható társadalmi viszonyok, az érzékletes perspektívák, a begyökerezett életformák azok, amelyek a részletező leírást egyszerűen fölöslegessé teszik, mert bizonyos jelek, reprezentációk önmagukban tájékoztatnak, elhelyeznek, és a mese, a cselekmény jellemez. Walter Benjamin, aki e korszakban Brechttel szolidarizálva Lukács elméleti ellenfele volt, az Elbeszélés vagy leírással egyazon évben írott Leszkov-tanulmányában, A mesemondóban hasonló eredményre jutott. Ő is megállapította az elbeszélés, a mese, a történet hanyatlását, amit a tapasztalat értékcsökkenésével magyarázott, és szembeállította vele a bizonyíthatóságra alapozott információ eluralkodását.<sup>3</sup> A leírás módszerének növekvő szerepével az információ nyer teret a prózairodalomban az elbeszélés rovására. A fenomenológia hasonló, a következtetések különbözőek. Ezek közül csak a történelmi tagolás különbözőségét említem: bár mindkettőjük szemében a leírás uralma a polgári társadalom egyénének elszigetelődésével áll összefüggésben, Lukács a polgári világ hanyatlásához köti az írói módszer fordulatát, Benjamin pedig már magának a polgári regényműfajnak a megszületésében az elbeszélés eredetileg közös hagyományon és emlékezeten alapuló módszerének hanyatlását véli fölfedezni. A hősök sorsát átlátó bölcsesség Lukács szerint a nagy regényírók tulajdona, a "a szerző mindentudása biztonságot kelt az olvasóban, otthonossá teszi a költészet világában."<sup>4</sup> Benjamin szerint ez a bölcsesség csak a mesében, az eposzban, a példabeszédben, a krónikában otthonos, a regény a tanácstalanság, a "transzcendentális otthontalanság" műfaja. Akitől ezt az utolsó passzust idézi, s aki Benjamin elbeszélés-elméletének legfőbb inspirátora, nem más, mint a két évtizeddel korábbi Lukács György, A regény elmélete szerzője.

A regény elméletéből - bármilyen élesen elvetette, sőt, e korszakban sajnálatos módon reakciónak tekintette Lukács e fiatalkori művét - fontos gondolatok torkoltnak az Elbeszélés vagy leírásba. /Mint ahogy felismerhetők a Történelem és osztálytudat eldologiasodás-elméletének, a polgári gondolkodást jellemző eszmeifuttatásnak, vagy a korai irodalomszociológiai tanulmány világnézet-gyökerű formakoncepciójának is eleven



nyomai./ A nagyepika extenzív teljességéről s ugyanakkor empirikus alapjairól, "eltéphetetlen kötöttségéről a valóság létezéséhez és igylétéhez"<sup>5</sup> vallott nézet megvilágítja, hogy miért a regény Lukács korai történetfilozófiai kísérletének is és későbbi realizmuselméletének is a paradigmaticus műfaja. A nagyepika objektivitása azonban csak a második elmélet kidolgozása idején lett minden művészi megformálás számára mintaadó, sőt, a nagyepika számára is csak akkor lett a regényműfaj XIX. században kidolgozott típusa mintaadó. A korai regényelmélet befejező szakaszának az az állítása, hogy "Dosztojevszkij nem regényeket írt",<sup>6</sup> új megvilágításba került, mióta tudjuk, hogy az egész esszé egy nagy Dosztojevszkij-könyv bevezető fejezetének készült. Sőt, e tervezett könyv megtalált, bár egyelőre még kiadatlan vázlata<sup>7</sup> megvilágítja e kissé homályos célzást: Lukács arra gondolt, hogy a regény genetikus formálása, durée-ből és objektív képződményekből álló világa helyett Dosztojevszkij történetei a sors dramatikusabb szférájában játszódnak. A realitás fundamentuma Dosztojevszkijnél a realitás eszméje, s ebből következik az a mozzanat - amelyet Mihail Bahtyin ujrafölfedezett és kiterjesztve megújította vele az elbeszélés elméletét - hogy ugyanis Tolsztoj monológikus módszerével szemben Dosztojevszkijnél döntő jelentősége van a dialogizálásnak. A Dosztojevszkij-regények valósága - véli ekkor Lukács - nem mindennapi, nem objektív, hanem metafizikai jellegű, éppenséggel nem a valóság igylétéhez, hanem ennek az igylétnek az utópisztikus áttöréséhez kapcsolódik. Ez az áttörés, amely A regény elméletében a valóság társadalmi formáinak meghaladásaként van fölvezetve,<sup>8</sup> később a társadalmi formák valóságos meghaladásának gyakorlati programjaként konkretizálódott.

Amikor Lukács két évtized múltán, a harmincas években visszatért a regényelmélet problémaköréhez, a társadalmi formák valóságos meghaladása kevésbé radikális gyakorlati mozgalmak programja, mint inkább egy fönnálló, valóságosan létező társadalom intézményes ideológiája volt. Ennek az ide-

ológiának az elméleti integrálása áll amögött a követelés mögött, hogy a művészetnek s mindenekelőtt a példaszerűvé váló regénynek a fennálló valóság objektív és teljes körű igazságát kell kifejeznie. Az elbeszélés vagy leírás választójának ez a - véleményem szerint hamis - premisszája. Tételtes megfogalmazása petitio principiihez vezet Lukácsnál: "A valóság művészi tükröződésének objektivitása a totális összefüggés helyes tükröztetésén alapszik ... A műalkotás valamely részlete helyes tükröződése az életnek, ha az objektív valóság összefolyamatának helyes tükröződésében szükséges mozzanat."<sup>9</sup> Az objektív társadalmi totalitás adekvát képe Lukács akkori művészi eseménye, s e meghatározás megkérdőjelezhető. Lukács maga is vívódik azzal a gondolattal, amely ellenfeleinél sokféleképpen visszacseng, hogy vajon nem éppen az atomizáló, nivelláló, emberietlen állóképeket alkotó leírás tükrözi vissza helyesen a kifejlett kapitalizmus világát? De rövid uton megválaszolja e kérdést, amikor az e világ elleni föllázadás letéteményesének, a proletariátusnak a szemléletében véli megtalálhatni azokat a garanciákat, amelyekről "az elbeszélő módszer szükségessége önmagától előáll."<sup>10</sup> Lukács korabeli vitapartnereinek körében evidencia volt, ami ma már korántsem az, hogy létezhet olyan társadalmi csoport, jelesül a munkásosztály, amelynek érdekei közvetlenül egybevágának az összemberi emancipációval. De azt a filozófiai meggyőződést, amely Lukácsnál e gondolat háttérében áll, Ernst Bloch már 1938-ban bírálta. Lukács totalitás-fogalmát a német klasszikus filozófia rendszerszerűen fölépitett objektív realizmusából eredeztette.<sup>11</sup>

Valóban fölvethető a kérdés, hogy az a regényelmélet, amely a mű totalitását nem az "alkotó szubjektivitás tartalmilag világossá vált etikájából"<sup>12</sup> érti meg - mint Lukács tette korai regényelméletében - hanem egy ideológiakusan koncipiált társadalmi totalitás helyes tükröződéséből vezeti le, nem válik e totalitáriánus elméletté? Talán meglepőnek hangzik, ha megkockáztatom azt az állítást, hogy az esztéti-

kai totalitáriánizmus a nagy stilus akarását jelenti. A nagy stilus elsőrendű jellegzetessége ugyanis nem akarható, hanem adott, általánosan elismert volta. Minden nagy stilus egyed-uralkodó saját kora befogadói közösségében, vagy legalábbis képes maga alá rendelni és integrálni partikuláris stilusokat. A nagy stilus tartalmi, világnézeti meghatározottsága egyértelmű, valóban visszatükrözi a totális világot, például a keresztény világ-poliszt a középkorban. Ez a totalitás nem rendszerszerűen fölépített, hanem az életnek éppugy, mint a gondolkodásnak evidens kerete, consensus omnium.

Schiller a régi naiv és az új szentimentális művészet megkülönböztetésével a nagy stiluskorszakokat választotta el a modern kortól, amelyben a világ és a világnézet nem adott, hanem keresett, ahol a teljeskörű objektív realitás eszmei meg-alapozása a vetekvő eszmék és világlátások terepén éppen a realitás teljes körű volta ellen hat, ahol minden individuális teljesítmény - s a műalkotás valóban az - nem a teljesség visszatükrözését, megkettőzését hozza létre, hanem egyedi teljességet. Ma a rossz, vagy legalábbis korlátozott célú s éppen nem totalitásra törekvő művészet jellegzetessége a visszatükrözés, amely elvileg csak részleges, ideológiailag el-választott szférák visszatükrözése lehet. Ez a művészet egy-értelmű és stilusteremtő, a jelentékeny művészet, amely nem teremthet stilust és nem rendelődhet alá stilusnak, sokértel-mű.

Lukács álláspontjának ellentmondását a schilleri szó-használattal úgy fogalmazhatnánk meg, hogy mélyen szentimen-tális megfontolásokból új naivitást követel. Ez az ellentmon-dás ifjúkori esztétikai munkásságától sem volt idegen, csak-hogy akkor még tisztában volt az ellentmondással. Amit a mű-vészettől várt, azt új primitivitásnak nevezte. Dosztojevszkij orosz problematikáját és a realitás eszméjét, mint a realitás fundamentumát az ő művészetében szoros összefüggésbe hozta egy-mással. S mindenekelőtt új világ művészi hírnökét látta benne. Ez az új világ összeütközhetett a régivel s akár el is emészt-

hetten, de azon világ nagy művészetének - például Flaubert regényeinek - minőségét nem csorbíthatta meg. Lukács harmincas évekbeli prózakritikusi munkásságának, Solohov, Gorkij, Romain Rolland földrértékelésének, Flaubert, Joyce, Gide esztétikai megsemmisítésének, a figyelemreméltó Thomas Mann-tanulmányokban az író naiv művészként való beállításának, a szó katexochén értelmében éppenséggel elbeszélő Franz Kafka tökéletes negligálásának új jellegzetessége, a nagy stílus akarásának belső következménye a művészi kanon előállítása.

A kanonikus esztétika ellentétes Lukács ifjúkori művészetbölcseleti elképzelésével, ezuttal mindenekelőtt a heidelbergi esztétikával, amelynek nemcsak ragyogó Hegel-bírálatát vett el valamely kizárólagos történetfilozófiai érvényességre alapozott művészetszemléletet, nemcsak a világteremtő művészi nézőpontok szükségszerű sokféleségével alapozza meg az esztétika pluralizmusát s zárja eleve ki, hogy e szervező nézőpont kihagyásával közvetlenül lehessen a művészi valóságot a mindennapi valósággal szembesíteni, hanem kifejezetten elutasítja azt az elképzelést, hogy az egyes műalkotás számára konstitutív lehessen az általában vett művészet "objektív" valósága, hogy a régi művészettanok módjára az esztétikáról nyert ismereteket a művészi alkotás vagy a befogadás szabályaiként lehessen fölfogni.<sup>13</sup>

Az elbeszélés vagy leírás alternatíváját ezzel szemben Lukács kétségtelenül kanonikus módon alapozza meg, s az mint az alkotás vagy a befogadás előírása nyilvánvalóan használhatatlannak bizonyul. Ez volt az a pont, ahol Bertolt Brecht egykorú polemikus szóljegyzei Lukács e művéhez telibe talál.<sup>14</sup> Sem az alkotás módszerei, sem a maradandóság által szavatolt példaképek nem határozhatók meg, s nem gátolhatják a kísérletezés szabadságát: ez Brecht igazsága. Mégis, a 60-as éveknek a Brecht - Lukács ellentétet középpontba állító kutatásai, mindenekelőtt Helga Gallas munkássága,<sup>15</sup> azért vezettek fölötte lapos eredményekhez, mert nem

tudatosították, hogy Brecht Lukácsot bírálva éppen azokat a kérdéseket nem tette vita tárgyává, amelyekből az új kánon fölépül: a monolit társadalmi igazság realista visszatükrözésének követelményét. Ebben Brecht nem kevésbé radikálisan intoleráns, mint Lukács, művészetbölcselete nem kevésbé, hanem jóval inkább tartalomközpontu. Az írói módszerek szabad felhasználhatóságát ő közvetlen gyakorlati hasznuk nevében követelte. A közös ideológikus alap azonban éppúgy meghatározza Lukács álláspontját. Amennyire igaz kritikai ítélete a szocialista naturalista írókkal, Ottwalttal és másokkal szemben, ugyannyira, ha az ő leíró módszerük, részleges visszatükrözésük helyébe a totális visszatükrözés eszményét állítja, akkor saját fejére hull vissza gyakran hangoztatott, bár soha le nem irt bon mot-ja, hogy a szocialista realizmus eszménye a shakespearei tehetségű Willi Bredel.

A leírás vagy elbeszélés valódi alternatívája nem a visszatükrözés kétféle módjában, hanem a világ visszatükrözésének vagy megalkotásának alternatívájában gyökerezik. Nekem is az a meggyőződés, hogy a művészi próza világának megalkotása egy történet elbeszélhetőségén áll vagy bukik. De csak post factum s csak egyedileg ítélhető meg, hogy a tiszta elbeszélés fantasztikus stilizációval kinyert oly különböző kompozíciói, mint amilyen a Marquezé, a Tolkiené, a Borgesé, a Lawrence Durrellé vagy a Günther Grassé sikerre vezettek-e, vagy esetleg az utópisztikus gazdagság könnyedségét, súlytalanságát eredményezték, és hogy a másik oldalon sikerre vezet-e az elbeszélés mérhetetlen objektív nehézségeit a leíró módszerrel felidéző, s az e közegből kicsikart, mindig kétségbe merülő, mindig fenyegetett történet, amellyel Mészöly Miklós kísérletezik.

Ezekre a kérdésekre nincs egyetemleges felelet. A leírás általános belső problematikája viszont éppen visszatükröző jellege miatt fölvezethető. A rövidség okából egyetlen szerző egyetlen írásához kapcsolódom most, s meglehet,

mind a szerzőt, mind a tárgyát Lukács művével összefüggésbe hozni első pillantásra bizarrnak látszik. Umberto Eco egyik legszellemesebb tanulmányáról van szó, amelyben Ian Fleming James Bond-regényeinek narratív szerkezetét elemezte. Előbb azonban pár szót Lukács és a bűnügyi regény viszonyáról.

Lukács kétségtelenül tisztában volt az elbeszélés valóságos társadalmi nehézségeivel. Az említett korai Dosztojevszkij-tervezetben különös jelentősége van a bűnügyi regény problémakörének, annak, hogy ez a műfaj bizonyos értelemben egy történet pszichológiai végigjárását követeli, noha a cselekvés és a pszichológia között örökös diszkrepanciában. Lélek helyett elemzést, művészet helyett tudományt eredményez ez az ellentmondás, a szükségszerűségek oksági megalapozását igényli, s fölhasználása Dosztojevszkijnél a műfaj bírálatát is föltételezi.

A harmincas években Lukács gondolatmenetének csak egyik ága elégszik meg azzal a távlattevéstől felvilágosító gesztussal, hogy "ami Flaubertnél még tragikus helyzet volt, az nálunk egyszerűen hiba, a kapitalizmus még le nem győzött csökevénye." <sup>16</sup> A másik ágon komolyan számba veszi az akadályokat, s ez pozitíve a történelmi regény elméletéhez vezet, amelyet úgy fogok fel, mint téma-javaslatot az elbeszélés akadályainak áthidalására, negatíve pedig a bűnügyi regény új elméletéhez vezet, amely szerint ez a műfaj az elbeszélés - a kaland, a mese, "az emberi praxis gazdagságának és tarkaságának, változatosságának és sokrétűségének" - elvont, sematikus pótlékaként elégíti ki az erre irányuló szükségletet az eluralkodó leírás korszakában. <sup>17</sup>

Eco vizsgálódásai megmutatták, hogy a leírás Fleming stilusteremtő bűnügyi regényeivel a tiszta kaland-, mese- s mitológia-műfajban is tulsulyra tesz szert és meghatározóvá válik. Megfigyelte, hogy a Goldfinger című regényben, ha két oldal szól a meggyilkolt mexikóiról, tizenöt egy golfmérkőzés-

ről, ha négy-öt egy fort-knox-i betörésről, huszonöt egy vidéki autótűzről. "A hiányzó óra egy cápalerágta karon nemcsak az Ördögi szarkazmus példája, hanem a lényegi célbavétele a lényegtelen által, amely a dologias elbeszélőmódra jellemző..."<sup>18</sup> A cigarettásdoboz, a masszázstechnika, az autó, a bridgejáték céltalanul minuciózus leírásának nincs köze a Vernénél megfigyelhető egyszerre szenvedélyesen ismeretterjesztő és epikus szélességben világteremtő leírásokhoz. Fleming hangsúlyozottan azt írja le, ami ismert, ami déjà vu élményt teremt s azonosulásra késztet. Maguk az események pedig korántsem újak és meglepőek - mint gondolhatnánk - hanem valamely sematikus redundancia ujratermelése.

Eco elemzése az elbeszélés és a leírás régimódi distanciáját és Lukács szigorú vagy-vagy-át a legszélsőségesebb anyagon igazolja. Ugyanakkor a szemiotika, amely legnagyobb sikereit a rossz vagy alacsony ízlés konszenzusainak, mitológiai ideológiakritikai feltárásában éri el, azt is kimutatja, hogy a kompozíciót megszabó irodalmi technikává váló leírás a legszorosabban összefügg a visszatükrözéssel, hogy sémái mindig nagyon pontosan meghatározható életszemlélet, beállítottság, ideológia, Fleming esetében egy macionalista, izolacionista, rasszista szemlélet visszatükrözései. Igaz - és még ez is egybevág Lukáccsal - mindez a valóság csak részlegesen lehet - a teljes körű visszatükrözés maga is ideológia.

#### Erzählung oder Beschreibung? Eine alte Diskussion in neuer Beleuchtung

Der Titel des im Jahre 1936 geschriebenen Aufsatzes von Georg Lukács weist eine Alternative auf, deren stilistische Konsequenzen und theoretischer Hintergrund ihn sein ganzes Leben lang beschäftigt haben. Die Spuren dieser Beschäftigung sind nicht nur in seinen späten Werken, sondern auch in seinen frühen ästhetischen Schriften aufzufinden. Im vor-

liegenden Vortrag wird untersucht, wie diese Alternative in die geistigen Zusammenhänge der Zeit hineinpasst, welche Diskussionen offen oder versteckt zwischen Lukács und Ernst Bloch bzw. Walter Benjamin geführt werden und ob diese Alternative heute noch aktuell ist.



Jegyzetek

- 1 Lukács György: Levélváltás Anna Segherssel. In: Lukács György: A realizmus problémái, Budapest é.n. 338.o. /Gáspár Endre fordítását itt is, másutt is az eredeti szöveggel összevetve pontosbitottam./
- 2 Lukács György: Elbeszélés vagy leírás? I.h. 257.
- 3 V.ö. Walter Benjamin: A mesemondó. In: Walter Benjamin: Kommentár és prófécia. Budapest 1969, 94., de különösen 101.
- 4 Lukács György: Elbeszélés vagy leírás? I.h. 255.
- 5 Lukács György: A regény elmélete. In: Lukács György: Heidelbergi esztétika és művészetfilozófia. - A regény elmélete, Budapest 1975, 507..
- 6 I.m. 593.
- 7 A vázlatot Fehér Ferenc rekonstruálta. Lelőhelye MTA Filozófiai Intézet, Lukács Archivum és Könyvtár.
- 8 Lukács György: A regény elmélete. I.h. 586.
- 9 Lukács György: A művészet és az objektív igazság. In: Lukács György: A realizmus problémái. I.h. 37.
- 10 Lukács György: Elbeszélés vagy leírás? I.h. 272.
- 11 Ernst Bloch: Diskussionen über Expressionismus. In: Ernst Bloch: Erbschaft dieser Zeit. Frankfurt am Main. 1962. 270.o. A vita egész anyagát ld. Hans-Jürgen Schmitt /Herausgeber/: Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption. Frankfurt am Main 1976<sup>2</sup>
- 12 Lukács György: A regény elmélete. I.h. 537.
- 13 V.ö. Lukács György: Heidelbergi esztétika és művészetfilozófia. I.h. 413.kk; 58.k. és 324. A korai művészetbölcseletek pluralizmusához v.ö. Márkus György: Die Seele und das Leben. In: Heller u.a.:



Die Seele und das Leben. Frankfurt am Main 1977,  
99.kk. o. és Bacsó Béla: A forma utópiájától az  
utópia formájáig. Kézirat.

- 14 V.ö. Bertolt Brecht: Megjegyzések egy tanulmányról. In:  
Bertolt Brecht Irodalomról és művészetről. Budapest,  
1970. 225.k. o. V.ö. a kötet A formalizmus és a rea-  
lizmus című ciklusának egész anyagával. I.h. 207.kk.o.
- 15 V.ö. Helga Gallas: Marxistische Literaturtheorie. Neu-  
wied und Berlin 1970,
- 16 Lukács György: Elbeszélés vagy leírás? I.h. 284.
- 17 I.m. 250 és 252.
- 18 Umberto Eco: La struttura narrativa in Fleming. In:  
Kristeva, Eco, Bachtin, u.a.: Textsemiotik als  
Ideologiekritik. Herausgeber: Peter V. Zima,  
Frankfurt am Main 1977, 159.

Voigt Vilmos:

AZ ELBESZÉLÉS KORAI ÉS EGYSZERŰ FORMÁINAK TIPOLOGIÁJA  
Az irodalmi elbeszélés folklórelméleti kérdései

1. Az elbeszélő szövegek elmélete ujabban rendkívül gazdaggá, hovatovább áttekinthetetlenné is vált. Néhány alapelvben mindenki megegyezik: az elbeszélő szövegek mintegy önálló témakörét alkotják a műfajelméletnek és a szövegelméletnek: megközelítésük a kommunikációs esztétika segítségével történhet a leginkább célravezetően, a szövegelmélet szabályai adhatják a leírás legjobb módszerét, az így kapott összefüggéseket történeti és társadalmi jellegű összehasonlító vizsgálattal kell kiegészíteni, s e gyakorlati vizsgálat egyaránt része az irodalomtudománynak, a nyelvészetnek, sőt néhány más rokon tudománynak is. Mindazáltal korántsincs egyetértés a különféle kutatók között, sem az elbeszélő formák elmélete, sem a gyakorlati szövegvizsgálat feladatait illetően. Ha a legujabb munkákat is vesszük kézbe, amelyekben például a művekre vonatkozó esztétikai elgondolások párosulnak a szövegelmélet tágra vett felismeréseivel, még mindig hiányérzetünk marad, az elbeszélő művek vizsgálatának sem elmélete, sem gyakorlata nem látszik lezártnak.<sup>1</sup> Éppen ezért a következőkben néhány megállapításra szorítkozunk, és elsősorban az elbeszélések egyszerű és korai formáinak vizsgálati eredményeiből indulunk ki. Ugy gondoljuk azonban, ezek elegendő tanulsággal járnak az egész témakört illetően is.

2. Napjainkra már a narratív egyszerű formáinak a vizsgálata is önálló kutatási területté vált, amelynek csupán áttekintése is tekintélyes méretű tanulmányt igényel, még akkor is, ha csupán egyetlen ágazatot, a folklorisztikát vesszük kiinduló pontul.

Egyre inkább vitathatatlanul úgy látszik, hogy nemcsak az irodalmi "elbeszélés", hanem a folklór keretében használt vagy általában véve az egyszerűbb elbeszélés /récit, narrative és más néven is említik/ jelenségei is kimeríthetetlenek. Ez évtized elején megkíséreltem összefoglalni a "narratív strukturák univerzáléi"-ről a folklorisztikában tudottakat, mára azonban

régesrégén elavult nemcsak az áttekintés tudománytörténeti része,<sup>2</sup> hanem perspektivikus gondolatmenete is, és ezt más összefüggésekre inkább kitekintő későbbi dolgozataimban sem pótolhattam.<sup>3</sup> Legutóbb a dán Holbek kísérelte meg, hogy nemzetközi összefogással - a szóbeli epikus elbeszélés /"oral narrative" - voltaképpen mese, monda és rokon elbeszélések/ formalista és strukturális kutatásának bibliográfiáját összeállítsa: ebben legalább 200 szerző legalább 300 művét sorolja fel, jóllehet bibliográfiája erősen szelektált.<sup>4</sup> E művek zöme konkrét leírást ad, elméleti következtetésekre jut és ilyen módon mindenféle elméleti áttekintéshez szükséges előtanulmány. Ám még Holbek maga sem kísérelte meg, hogy irányzatokba csoportosítsa ezeket és jellemezze főbb eredményeiket.

Az ilyen vállalkozás reménytelenségének tudatában is mégis tehetünk arra kísérletet, hogy legalább három fő irányba osszuk az ilyen folklorisztikai vizsgálatokat:

2.1. formalista, majd strukturális, majd strukturális szemantikai, legutóbb szemiotikainak nevezett műfaj-leíró kísérletek, amelyek legújabb célja az epikus témák egy újfajta katalógusára törekvés /Meletyinszkij, Bremond és mások műveiben/;<sup>5</sup>

2.2. általános folklórelméleti következtetések kipróbálására törekvés, a "narratív" kategóriájának is felhasználásával /bizonyos fokig már Lévi-Strauss tágan értelmezett követőköre, Köngäs és Maranda, meg munkatársaik, Greimas iskolája, Jason, Segal, sőt voltaképpen a magyar kutatók is tettek már ilyen irányba lépéseket/;<sup>6</sup>

2.3. az irodalomtudományi szempontokat és célokat is figyelembe vevő kutatások közül elsősorban nem a nyelvészeti vagy irodalomtörténeti megfontolásokat követő kutatók /például Champigny, Genette, Labov, Lakoff, Petőfi, Prince- a német szövegelmélet képviselői és mások/ munkáit kellene folklorisztikai szempontból értékelni és továbbfolytatni, mint inkább azokét a kutatókét /mint például Doležel, Hendrichs, Marcus és tanítványai, Todorov,

Uspenszkij, van Dijk, a dán kutatók, bizonyos fokig Lotman és tanítványi köre/, akik többé-kevésbé folklór jellegű szövegekkel dolgoztak, és így állapítottak meg narratív-elméleti összefüggéseket.<sup>7</sup>

2.4. Itt külön említést érdemel, hogy a közelmúltban kialakult a folklorisztikai-irodalomtudományi narratív-kutatás egy újabb ágazata is, amely az "oral-formulaic poetry" elméleti elgondolásait követi.<sup>8</sup> /E téren eddig alighanem a legjobb összegezős Scholes és Kellogg munkája.<sup>9</sup> / Ezzel az iskolával azonban külön tanulmányban kellene foglalkozni.

3. Elméleti szinten is arra gondolhatunk, hogy a narratív alapforma jellegét az irodalom száma óta akkor érthetjük meg igazán, ha ennek irodalom előtti és irodalmon kívüli formáit is rendszeresen vizsgáljuk. Ehhez az újabb szövegelmélet adott általános módszertant. Az újabb műfajelmélet utalt azokra a speciális körülményekre is, amelyek műfajonként külön vizsgálatot követelnek. Tulajdonképpen itt egy történeti /sőt irodalomtörténeti/ összegezés elvégzése lenne a soron következő feladat, hiszen igen sok kor-szak sokféle műfajhoz tartozó elbeszélő műfajait vizsgálta már a narratív elméleti kutatásai szempontjából is hasznosítható módon sok-sok kutató. Az antikvitás elbeszélései, az olasz novella kezdetei, a példázatok, Boccaccio Decamerone novellái, a francia regény leg-kezdetibb példái, Chaucer verses elbeszélései, a pikareszk korai formái, a fantasztikus irodalom termékei, Sade és sajátos elbeszélésvilága, a romantikus mese, Dosztojevszkij történetei, Gogol fantasztikus témái, az avantgarde epikája, sőt akár a korai film-burleszk szövegek vagy a comics sokféle alkotása: ez és még sokféle téma talált már olyan feldolgozóra, akiknek művei a narratív elméleti kutatása szempontjából is hasznosíthatók lennének. Hovátovább áttekinthetetlen ez az összehasonlító irodalomtudományi szempontból rendkívül hasznos anyag, és legalább egy összegező bibliográfia formájában célszerű volna hozzáférhetővé tenni a felhalmozott ismereteket. Igaz ugyan, hogy a követett módszerek egyénként és témánként általában különböztek, ezért nem könnyen általánosíthatók, kapcsolhatók össze, mindazáltal az empirikus eredmények általánosítását is meg kellene egyszer kísérelni. Még en-

nél is közvetlenebb haszon származna abból, ha a közvetlen irodalomtörténeti, műfajttörténeti tanulságokat összegeznék valaki. Az elbeszélő formák poétikai világtörténetéhez lényegi hozzájárulás volna egy ilyen bibliográfia vagy más módszerű összegezés.

4. Az újabb "kontextuális" folklorisztika<sup>10</sup> új értelmezési lehetőségeket adott a hagyományozás alapformáinak és jelenségeinek kutatásában, és itt a korábban "egyszerű formának" nevezett korai műfajok értelmezése is megváltozott, olyan kérdéseket illetően is, amelyek az elbeszélések korai és irodalomelőtti változatainak tekinthetők.<sup>11</sup> Mindezen vizsgálatok ismeretében is szükség volna azonban egy önálló folklorisztikai-irodalomelméleti jellegű narratív-elméletre. Voltaképpen egy ilyen vizsgálat tudja egyáltalán igazolni a narratív létezését, mivel az irodalomban már nem ez, hanem az epikához sorolható egyedi alkotások jelennek meg, amelyek nem is értelmezhetők teljesen a narratív-elméletek alapján.

5 Éppen e cél érdekében a következőkben nem egyesegyedül folklorisztikai szempontból, hanem az elbeszélések korai és egyszerű formáinak tipológiáját tekintve általános céllal tenünk néhány megjegyzést a narratív és az irodalmi elbeszélések kialakulásának és értelmezésének fokozatairól. Noha e megjegyzések a narratív legfontosabb jellemvonásainak a meghatározására vonatkoznak, mégis nemcsak konkrét vizsgálatokkal, hanem számos további elméleti következtetéssel is kiegészítendők.

6. A narratív és az irodalmi elbeszélés is egyaránt valaminek az elmondása. Elsősorban a történelemtudomány elméleti kutatói kísérelték meg azt, hogy megállapítsák, milyen összefüggés van az "esemény" és annak "elbeszélése" között.<sup>12</sup> Annál fontosabb ez összefüggés érintése, mivel így elkerülhetjük azt, hogy az "elbeszélés" sajátosságaihoz soroljunk olyan vonásokat /pl. a cselekmény, a szereplők, a tér és idő vonatkozásait/, amelyek voltaképpen már az eseményben megtalálhatók.

7. A logikai narratív-elmélet általában abból indul ki, hogy megkülönböztette azokat az elemi szövegrészeket, amelyek a tárgyakra, illetve eseményekre vonatkoztak.<sup>13</sup> Ez a fentebb /5./ említett összefüggéssel egybekapcsolva további kutatásokat tesz lehetővé a narratív legegyszerűbb formáit illetően, és talán még az irodalmi elbeszélés szintjén is alkalmas a leírás és az elbeszélés prototípusainak megkülönböztetésére. A másik különbségtétel arra vonatkozhat, hogy az elemi szövegrészeket minek tekintjük "mondat"-nak, vagy a logikai itélettel igen hasonlóknak tekintett "megállapítás"-nak. Az újabb logikai narratív-kutatások természetesen az utóbbi felfogást képviselik. Emellett még arra is felhívták a figyelmet, hogy éppen a "megállapítás" referenciális jellege következtében a narratív jellegzetes "idéző" technikát alakíthat ki: egy történetben egy másik történet képzelhető el, amelyen belül újabb hasonló elemek szerepelnek, mintegy többszörösen is "narratív zárójelbe" helyezve a közlésben szereplő eseményeket. Mindezek fontos eredmények, ám a logikai narratív-kutatás ennél sokkal tovább nem jutott.

8. A strukturális /morfológiai/ vizsgálat az elemi történetek leírásában különböző tényezőket emelt ki. Mivel ezek közül többel is már részletesen foglalkozott mind a nemzetközi, mind a magyar kutatás, úgy látszik, elegendő csupán a biztosnak vehető eredményekre és röviden utalni.<sup>14</sup>

8.1. Ami az elemi történetben a szereplők számát illeti, ezt a morfológiai vizsgálat óta megkülönböztetett figyelemmel vizsgálják. Amint ismeretes, már Propp utalt arra, hogy a szereplők száma összefügg a "funkciók" számával. Tanítványai igazolták, hogy például az orosz varázsmesében 8 ilyen funkció van, ezek funkciókörbe illeszthetők és az egyes szereplők konkrét kitöltése egyszerre két szabályt követ: a funkciókörön belül pl. az ellenfél vagy a segítő meghatározott vonásokkal rendelkezik /ezt leginkább szerkezetbeli és motivált jellegűnek tekinthetjük/, ugyanakkor a konkrét szereplő /pl. a királykisasszony/ leírása és jellemvonásai akkor is megkülön-

bőztethetők, ha más-más funkciót tölt be /ezt a szabályszerűséget nehéz leírni, leginkább ábrázolásbeli és másodlagosan motiváló jellegűnek tekinthetjük./. E témakörben még igen sok további elméleti kutatásra volna szükség.<sup>15</sup>

8.2. Ami az elemi történetben az elkülöníthető epizódok számát illeti, a hagyományos folklorisztika és az irodalomelmélet is elkülönítette már az egyelemes történeteket a többelemes történetektől. A motívum és a típus is ilyesféle megkülönböztetéseket tettek lehetővé, a morfológiai kutatás pedig nagyjából azonos módon megállapítható elemek számainak meghatározását segítette elő. Érdekes ennek ellenére is, hogy sem a morfológiai és strukturális kutatás /például Propp vagy Dundes/, sem e motívumokkal bizonyos műveleteket elvégző strukturális szemantika /például Greimas/ nem tett kísérletet arra, hogy megállapítsa, az elemek számának különbsége, kapcsolódási módjaiknak különböző volta miként írható le és miként értelmezhető. Praktikus célokból /például számítógépes szövegelemzéskor, később generáláskor/ megkülönböztették az egyelemes történetet a többiekétől, e témakör elméleti feldolgozása azonban még várat magára. A megoldandó feladatok közé kell sorolni a szegmentálás problémáit is. Nemzetközi méretekben és nálunk is felvetették már e kérdés elméleti fontosságát, az újabb szövegelmélet adott néhány fogódzópontot a gyakorlati szövegtagoláshoz, mindazonáltal e témakört is külön kell kidolgozni. Az egyes műfajok /pl. mese, monda, anekdota, vicc, stb./ epizódjainak számbeli különbsége empirikus tény, és az egyes műfajok vizsgálói hivatkoznak is ilyen jellemvonásokra: ezek egymással összevetése vagy általánosítása azonban hiányzik. Ma annyit mondhatunk, hogy az egyelemű történetektől a primitív epikus szövegek /természeti népek meséi, mítoszai, stb./ 2-4 elemszámáig, az európai mese 6-10 elemszámáig, irodalmi műfajokban még ennél is nagyobb számú elemsorozatig meglehetősen gazdag, eltérő megoldásokkal találkozhatunk. Ezek pontos műfajtörténeti és összehasonlító vizsgálata azonban mindeddig nem történt meg. Mivel ez lenne talán a legegyszerűbben elvégezhető soron



következő feladat a narratív kutatásában, reménykedjünk abban, hogy a szerkezeti formák rendszerezése mielőbb elkészül.<sup>16</sup>

8.3. Ami az elemi történetben elkülöníthető cselekmény-szálak számát illeti, itt voltaképpen a párhuzamos szerkesztés problémája izgatta a legrégebben a kutatókat. Arról, hogy itt többről is szó van, mint a cselekményszálak változtatásának mikéntjéről /ahogy például még Sklovszkij is felfogta e problémát/, elsősorban Bahtyinnak a "polifón" szerkesztésről írott munkái győzhetnek meg. Jóllehet elsősorban éppen e javaslattal kapcsolatban az utóbbi időben megélénkült a téma iránti figyelem, korántsem mondhatjuk azt, hogy ez lezárt lenne. Egyelőre nem készült el összegező munka a párhuzamos és többszörös szerkesztésmódokról. Érdekes, hogy azok a munkák, amelyek a "cselekmény" vagy a "felépítés" kérdéseit vizsgálták, milyen kevés figyelmet fordítottak erre a problémára.<sup>17</sup>

9. Mindezek után meg kell kísérelnünk, hogy valamely általános áttekintést adjunk az elbeszélések korai és egyszerű formáiról. Itt az első felmerülő probléma az, milyen szempont szerint kell általános megállapításainkat rendezni, azaz melyik az a központ, amely körül a narratív és az elbeszélések megszerveződnek. /Ettől elválaszthatatlan probléma az epikum genezisének kérdése is, most azonban ezzel részletesebben nem foglalkozhatunk. Amugy is célszerű előbb a narratív mibenlétét meghatározni, és utána foglalkozni az epikum általános problémáival./

9.1. Az ujabban elterjedt megoldások között egymáshoz is hasonlóak azok, amelyek valamilyen sajátos foglalkozásmódban, vagy körülhatárolt tartalmi-formai rendszerben látják a különféle epikus műfajok, a narratív és az elbeszélés különböző formáinak meghatározó jegyeit. Itt nyilvánvalóan nem egyetlen jelenség vagy "műfaj" vizsgálata a célszerű, hanem több korai forma komparatív összevető vizsgálata.

Még a morfológiai szempontokat bizonyos mértékben érvényesítő epikakutatás /Petsch, Jolles, Müller, Ranke, Lüthi és mások/ sem volt itt kellőképpen következetes, igen találó részlet-megfigyeléseik nem állíthatók össze egy általános képbe.<sup>18</sup> Legutóbb Permjakov kísérelte meg, hogy az elemi kijelentéstől az elemi történetig ívelő műfaji fejlődés különböző jelenségeit sokféle szempontból összevesse.<sup>19</sup> Ez a kísérlet méltán váltott ki nagy figyelmet a nemzetközi kutatásban, és mindenképpen folytatandó. Nálunk a frazeológiai kutatás újraértelmezése során bukkantak fel hasonló elgondolások.<sup>20</sup> Feltétlenül meg kell viszont említeni azt, hogy világviszonylatban is egyedülálló következetességgel éppen a szegedi kutatók javasolták. Kanyó Zoltánnak a "beszédmódnak" a műnem és műfaj rendszerezésére vonatkozó megállapításai<sup>21</sup> nemcsak polémikus-továbbfejlesztő jellegűek Morris vagy Benveniste discourse-rendszerezéséhez<sup>22</sup> képest, hanem irodalomelméleti szempontuak, és mint ilyenek, feltétlenül folytatandók, részletezendők lennének. Véleményünk szerint ez a megoldás irányában megadja az elbeszélés korai és egyszerű formáinak műfajelméleti megközelítését és alkalmas bizonyos poétikai vonatkozások feltárására is.

9.2. Emellett szükség van azonban az elbeszélések létrejöttének egyfajta genetikus megközelítésére is. Ennek kidolgozása szintén jár műfajelméleti tanulságokkal, ugyan akkor fő mondanivalójában a valóság és az elbeszélés viszonyát kívánja tisztázni, így az elbeszélések esztétikai meghatározottságát körvonalazhatja. A genetikus szemlélet itt általában véve értendő, noha ugyanez a módszer az egyes elbeszélések létrejöttének mikéntjét is megvilágítja. Az élménytől a műalkotásig terjedő alkotási folyamattal a folklorisztika már sokat foglalkozott,<sup>23</sup> és elsősorban a mondakutatással összefüggésben már a hazai kutatásban is félbukkant ez a gondolat.<sup>24</sup> Részletes empirikus vizsgálatok lennének e téren is elvégzendők. Néhány általános tanulságot azonban így is levonhatunk.

10. Az eddigiek alapján úgy látjuk, hogy az elbeszélés genetikus megközelítése során három fokozatot kell egymástól megkülönböztetnünk. Ezek egymásra épülnek. Legelőször a lét szintjén az esemény jelenik meg, amely már számos olyan vonással rendelkezik, amelyeket a későbbi fokozatok is megtartanak. Ennek a nyelv szintjén való megfogalmazása a történet, amelynek számos újabb vonását a nyelv kommunikációelméletileg jól leírható általános és speciális vonásaiban fedezhetjük fel. Ennél is fejlettebb szint, az esztétikum szintje, amely a történetet a maga szabályai szerint elbeszéléssé alakítja át. Ugy látszik, e háromszintes rendszerben a narratív vagy discours néven említett kategóriák a középső szintre helyezendők, megkülönböztetve őket ily módon mind az események, mind az elbeszélések szintjétől. Ezt a különbségtevést valamilyen módon a korábbi kutatások is hangsúlyozták, nem emelték ki azonban azt, hogy mi is a különbségtétel alapja. Végző soron az esemény ontológiai kategória, az elbeszélés esztétikai kategória, a történet /"narratív"/, "discours" / pedig kommunikációelméleti értelemben felfogott nyelvi kategória. Nyilvánvaló, hogy az esztétikum szféráján belül van különbség az irodalom /a poétikum/ és más művészetek "elbeszélés" kategóriái között. Ennél kisebb mértékben, de van különbség a második szinten a kommunikáció különböző csatornáit és formáit között. A lét szintjén az események különböző típusai már kevésbé térnek el egymástól. A különbségek megléte ellenére is lehetséges egy általános séma megragadása, és a specifikus vonások ehhez viszonyítva vizsgálándók.

11. Ennek alapján az említett főbb kategóriák definícióját az alábbiakban adhatjuk meg.

11.1. Narratív: egy vagy több esemény nyelvi megfogalmazását adó történet. E definícióban az "esemény" ontológiai kategória, a "nyelvi" a kommunikációs rendszerbeli kifejezés szinonimája /amelyet azért célszerű ebben a formában megnevezni, mivel a nyelv magától értetődően kommunikációs rendszer/, a "megfogalmazás" a szerkesztettség, a szövegkoherenciára

utal, elképzelhető azonban ezzel szemben egy "az elrendezés módja a pragmatikus kontextusban" típusu meghatározás is /ez utóbbi azonban szükségtelenül rögtön a pragmatikus kontextusra utal, holott előbb a megszerkesztettségnek kell létrejönnie/. A "történet" szövegelméletileg egy szövegosztály.

11.2. Elbeszélés: olyan műalkotás, amely a narratív szövegeket esztétikai és poétikai vonatkozásban, általában epikus műalkotásként konstituálja. Itt elsősorban irodalmi műalkotásról beszélhetünk, elképzelhető azonban más művészetekben is hasonló jelenségek felbukkanása. E definíció nehézsége az, hogy szükséges hozzá az "epika" vagy az "epikum" definíciója, amely korántsem olyan egyértelmű, mint gondolnánk. Kérdéses az a viszony is, amelyet itt a "konstituálja" körülírással próbáltam kellőképpen elasztikussá tenni. Nem tudjuk ugyanis, mit is jelent a genetikus szempontból a narratív elbeszéléssé válás: ekkor az elbeszélés a narratívot "kontextusba helyezi", "felhasználja" avagy esetleg csupán "tartalmazza", "képviseli". E kérdést külön tanulmányokban kellene tisztázni.

11.3. A két definícióhoz hozzátehetjük, mi nincs bennük: a műfaj meghatározása /ezt a 9.1. pontban jelzett módszerrel érzem megközelíthetőnek/, a szűzsé meghatározása /ez tartalmi kivonatnak, pontosabban temikus kivonatnak tekinthető/, a téma megnevezése /ezt el kell választani az "eseménytől", és nem ontológiai, hanem mindvégig esztétikai fogalomként kell kezelni/, valamint a cselekmény fogalma, amely az irodalmi elbeszélésben lejátszódó cselekvések általánosított, rendszerező leírása, a cselekményelmélet szóhasználata szerint "Handlungsschema". Am e hiányzó fogalmak jól értelmezhetők a felvázolt definíciók mellett, azokkal összefüggésben.

11.4. Minden meghatározás egy definíciórendszer része, és egyes elemek összefüggéseikben ragadhatók meg. Ezért nem

is védekezésként, inkább felvilágosításként megjegyzem, hogy a fentiekben a narratív definíciójában nem véletlenül szerepel egy lételméleti fogalomként felfogott "esemény", hiszen például az "intencionált cselekvésstruktúra" fogalmával. A cselekvésstruktúrát, illetve a "narrációs szerkezet" elnevezést /amely voltaképpen a magam fogalmai szerint "az elbeszélés szerkezete" módon lenne értelmezhető/ magam nem itt, ontológiai fogalomként, hanem a cselekmény leírásakor szeretném felhasználni, amelyet éppen azért fogok fel "Handlungsschema" értelemben. Ennek vizsgálatakor érvényesnek, jól alkalmazhatónak tartom a játékelmélet módszereit, mivel itt éppen esztétikai /poétikai/ módon megragadott szabályokról van szó. A lét szintjén, az események rendszerezésekor azonban nem ezt, hanem ontológiai kategóriákat szeretnék javasolni a történetek és a valóság összefüggéseinek pontos megadására. Az eltérések és azonosságok is jelzik azonban, hogy különböző oldalakról közeledve is ugyanazokkal a lényegi problémákkal találkoztak az elbeszélések korai formáinak kutatói, sőt a megoldások nem vészesen térnek el egymástól.<sup>25</sup>

11.5. A nemzetközi kutatásban /és ennek nyomán esetleg nálunk is/ felbukkan a narráció fogalma. Ezen csak az elbeszélés előadását, performációját értem, különben e kategóriára nincs szükség, az összes többi értelemben a narratív megfelelő fogalom. A narrativitás fogalmat pedig egyáltalán nem tartom szerencsésnek. Ez vagy az "epika", vagy az "epikum", vagy az eseményszerűség megnevezésére, olykor az előadás poétikai minőségeire vonatkozik. Akkor meg miért nem úgy nevezük? Általános fogalomként használva még sehol sem hozott tudományos eredményeket = legalábbis én ilyenekkel még nem találkoztam.

Folklortheoretische Fragen der literarischen Erzählung

Obwohl die Erzählforschung selbst auf dem Gebiet der Volkskunde unüberblickbar zu werden droht, versucht Verfasser dennoch auf Grund der bestimmenden Tendenzen in den neueren Forschungen eine Typologie aufzustellen. So unterscheidet er 1. formalistische, strukturelle, strukturalsemantische, semiotische Gattungsbeschreibungen im Hinblick auf einen neuartigen Katalog; 2. allgemeine folklortheoretische Schlussfolgerungen mit Hilfe der Kategorie des Narrativen; 3. Einbeziehung von linguistischen und literaturtheoretischen Gesichtspunkten bei der Fundierung der Theorie des Narrativen. Am Ende des Vortrages skizziert er seine eigene Auffassung und gibt die Definition der meist verwendeten Begriffe der Narratologie.

Jegyzetek

- 1 Krusche, Dietrich: Kommunikation im Erzähltext. 1. Analysen, München 1978
- 2 Voigt, Vilmos: Some Problems of Narrative Structure Universals in Folklore. Acta Ethnographica 21 /1972/, 57-72.
- 3 Legutóbb: On Communicative System of Folklore Genres. In: Honko, Lauri - Voigt, Vilmos szerk.: Genre, Structure and Reproduction in Oral Literature, Budapest 1979
- 4 Holbek, Bengt: Formal and Structural Studies of Oral Narrative. A Bibliography, Unifol - Arsberetning 1977 /Kobenhavn 1978/ 149-194.
- 5 Meletinski, Eleazar: Principes sémantiques d'un nouvel index des motifs et des sujets. Cahiers de Littérature Orale - No. 2. printemps 1977, 15-24. Az 1978-as 3. számban Bremond fejti ki hasonló elképzeléseit.
- 6 Lásd például: Voigt, Vilmos: Modellálási kísérletek a folklórisztikában. Ethnographia 80 /1969/ 355-392 A folklór alkotások elemzése. Bp. 1972.
- 7 Erről a 3. és 4. jegyzetekben említett művek adnak bibliográfiai hivatkozást.
- 8 Haymes, Edward R. ed.: A Bibliography of Studies relating to Parry and Lord's Oral Theory. Cambridge, Mass. 1973
- 9 Scholes, Robert - Kellogg, Robert: The Nature of Narrative. Oxford 1966
- 10 Voigt, Vilmos: For "Text - Context" Researches in Folklore. Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis. Sectio Linguistica 4 /1973/ 169-177.
- 11 Ben-Amos, Dan ed.: Folklore Genres. Austin - London. 1976
- 12 Topolski, Jerzy: Metodologia historii, Warszawa 1968 A könyv idegen nyelvekre lefordítva is hozzáférhető.

- 13 Pelc, Jerzy: On the Concept of Narration, *Semiotica* III,1 /1971/ 1-19.
- 14 Áttekintés: Voigt, Vilmos: A népköltészet strukturalista vizsgálatához. In: *Strukturális folklorisztika. Tanulmányok.* Összeállította Hoppál, Mihály és Voigt, Vilmos. Budapest - Szolnok. 1971, *Dokumentatio Ethnographica* 2. 9-150.
- 15 Voigt, Vilmos: A folklór alkotás szerkezetének szerkezete In: Szerdahelyi, István/szerk./: *Művészet és közérthetőség.* Bp. 1972, 76-91.
- 16 Hogy milyen keveset adott az eddigi kutatás, v.ö.: Jason, Heda - Segal, Dmitri eds.: *Patterns in Oral Literature*, The Hague - Paris 1977
- 17 Cvirkunov, V.: *Szjuzset. Dejaki pitannja teoriji* Kijiv 1963 - Dipple, Elizabeth: *Plot*, London 1970
- 18 Bizonyos áttekintést ad: Bausinger, Hermann: *Formen der "Volks-poesie"*, Berlin 1968. - Ranke, Kurt: *Die Welt der Einfachen Formen*, Berlin - New York. 1978
- 19 Permjakov, G.L.: *Ot pogovorki do szkazki. Zametki po obscszej teorii klise*, Moszkva 1970
- 20 Voigt, Vilmos: A frázis tipológiája. In: Komoróczy Géza - Voigt, Vilmos szerk.: *Az ókori irodalmak és a műfajelmélet.* Bp. 1979.
- 21 Kanyó, Zoltán: *Beszédmód, műnem, műfaj.* *Helikon* 19 /1973/ 39-51.
- 22 Az itt nem említett összefüggésekhez vedd össze: Hendrichs, William O.: *Linguistic Models and the Study of Narration. A Critique of Todorov's Grammaire du Décaméron.* *Semiotica* V,3 /1972/ 263-289.
- 23 Marrett, R.R.: *Psychology and Folk-Lore*, London 1920 - Dégh, Linda - Vázsonyi, Andrew: *The Dialectics of the Legend.* Bloomington 1973 /*Folklore Preprint Series - vol.1. no. 6.*/



- 24 Voigt, Vilmos: A mondák műfaji osztályozásának kérdéséhez. Ethnographia 76 /1965/ 200-220. - A mondák strukturális-morfológiai vizsgálata. MTA I. Osztályának Közleményei 29 /1974/ 309-326.
- 25 Itt /de csak a 11.4. pontban/ felhasználtam a szegedi konferencia vitái során Kanyó Zoltán, Bókay Antal és Bánréti Zoltán által kifejtett véleményeket. A magam korábbi felfogása ettől függetlenül is változatlanul olvasható e beszámolóban.

Szabó Zoltán:

#### NARRATIVIKAI KUTATÁSOK ROMÁNIÁBAN

1. Bevezetőként tisztázni szeretném, hogy narrációkutatáson csakis valamilyen újabb elmélet alapján végzett vizsgálatot értek, és különös jelentőséget tulajdonítok azoknak az újabb idevágó törekvéseknek, amelyek akár elvileg, akár a konkrét leírásokban a stilus tényével is számolnak. Mindezt azzal okolnám meg, hogy a stilisztika sokat hasznosított a már egészen divatosnak tekinthető szövegnyelvészetből, amely ilyen-olyan formájában, ilyen vagy olyan mértékben forrása a narrációelméletnek is. A narratív grammatika és a narratív szemantika fényes bizonyítéka annak, hogy mit köszönhet a narrációelmélet a szövegnyelvészetnek.

2. A narratív vizsgálatok újabb divatjának értékes előzményei vannak a román irodalomtudományban. A nemzetközileg is jól ismert Tudor Vianu hat narratív tényezőt a szépirói stilus története szempontjából megkülönböztető értékűnek tart.<sup>1</sup> Idesorolja a párbeszédet, a tájleírást, a környezethangulat rajzát, a jellemrajzot, a lélektani folyamatok elemzését és a társadalmi helyzet bemutatását. Mind a hat kategóriához a nyelvi elemek eltérő esztétikai funkcióját társítja, és ezek változásaiban látja a szépirói stilus fejlődésének lényegét.

Két évtizeddel korábban megjelent munkájában<sup>2</sup> a román próza fejlődésének bemutatása során elég sok ilyen tényező vizsgálatával élt.

Nem mint előzmény, hanem mint hagyományos módszerű könyv kerül ide Tudor Olteanunak a múlt évben megjelent monográfiája, amelynek tárgya a 19. századi európai regény morfológiája.<sup>3</sup> A szóba jöhető irányzattörténeti szempontok mellett Olteanu narratív tényezők szerint is taglalja anyagát. Így az elméleti értékű, leíró jellegű szempontok a diakrónia eszközeivél váltak. Pl. a XIX. század közepének nagy eseménye a regény-

beli helyszin térhódítása: a hely az elbeszélés eszközlőjévé, ható erejévé lett, többek között olyan "akadályá", amely a szereplők mozgatásával ellentétben áll. Emellett az "ember és a tárgy" viszonya alapján két lehetőséget feltételez: az egyik a cselekmény semleges keret /amelyben az olvasó maga előtt látja Balzac Párizsát vagy Dickens Londonának utcáit, vendéglőit és házait/, a másik a cselekmény poétikai kerete /amelyben - mint pl. Dickensnél, de főleg Dosztojevszkijnél - a tárgyak szimbólummá válnak/. Ez a kettősség Welleknél és Warrennél a metonimikus és metaforikus keretnek felel meg.

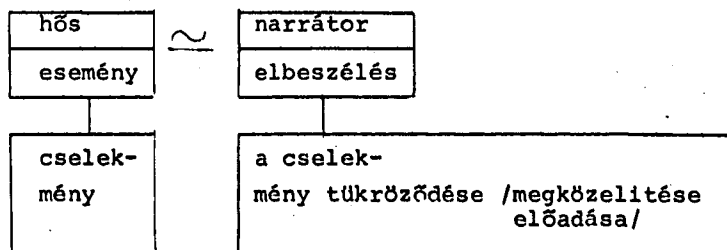
3. A hagyományos és a modern szemlélet átváltási szempontjából ki kell emelnem mint jó szintézist, a hatvanas évek eredményeit összegező munkát, Ion Vladnak a narrációról szóló könyvét.<sup>4</sup> Kötete azonban nemcsak az eddigi elméleti szakirodalomnak a jól sikerült szintézise, hanem egyuttal a narrációnak világirodalmi és főleg román irodalomtörténeti összefoglalása, az addigi elméleti és módszertani elvek jól sikerült alkalmazása a román irodalomra. Jelentősége éppen abban áll, hogy úgy összegez, hogy a tudományos kutatás fejlődése számára alapoz. Ami ma szárba szökken a román nyelv- és irodalomtudományban, annak kétségkívül egyik forrása és ösztönzője Vlad könyve. Itt most minket nyilván elsősorban abból a szempontból érdekel, hogy milyen forrásokból merített, hogy miből indult ki, milyen elméleteket hasznosított, hogy a narrációkutatás fejlődésének mai jellegét ezzel is magyarázni lehessen. Az alap Propp, Kayser, Staiger és a francia szemiotikusok, Greimas, Barthes.

Ezeket a produktív kezdeményezéseket az egy ideig még ki nem aknázott lehetőség, a szövegnyelvészet /a francia szemiotikusok szerinti szövegelméletek/ irányába viszi tovább Livius Ciocârlie, aki francia irodalomtörténeti adatok alapján azt vizsgálja, hogy az elmúlt két évszázad francia prózája hogyan fejlődött fokozatosan és egyre nagyobb mértékben a költői nyelvhez igazodva, /amely fejlődésben a szerző a költőivé, poétikaivá válást látja/<sup>5</sup>.

4. Sok új szempontot mondhat magáénak Sorin Alexandrescunak 1962-ben megjelent Faulkner-monográfiája.<sup>6</sup> Magát a faulkneri életmű bemutatását ugyan még eléggé a hagyományos megközelítési mód jellemzi, de a főleg a szereplőkre vonatkozó strukturatipológia /a jenki, a néger, az arisztokrata, stb./ és még inkább a monográfia utolsó előtti, Az elbeszélő című fejezetében, bőven vannak új szempontok, olyanok, amelyek jórészt abból fakadnak, hogy a kiinduló pont az irodalmi műnek texturaként való funkcionális vizsgálata. Ezt a fejezetet három részre tagolja: az epikus esemény /1/ megközelítése, /2/ előadása, /3/ megszervezése. A megközelítésen a narrátor komplex funkcióit érti, azt, hogy hogyan szemléli és értelmezi a cselekményt. E három folyamatot narratív magatartásnak nevezi. Az első kettőt a narrátor, az utolsó kettőt pedig a szerző szférája között osztja el, azaz

narrátor	megközelítés	szerző
	előadás	
	megszervezés	

A cselekmény előadása - mint látható - a narrátor és a szerző funkcionális körébe egyaránt beletartozik. Lényegében a narrátoré, hisz az ő elbeszélő, de ugyanakkor az íróé is, mert szövegszervezési szerepéből következően olyan értékekkel egészíti ki a képeket vagy az elbeszélés vezérmotívumait, amelyek a regény jelentésegészét alakítják. Persze a narrátor és az író ilyenyszerű elkülönítése pusztán metodológiai jellegű, minthogy mindegyik narratív eljárás végső fokon az íróé. Ennek a funkcionális megoszlásnak megfelelően a lehető összefüggéseket egy ennél is tágabb sémában helyezi el:



A megközelítés - mint láttuk - a narrátornak azokból a komplex funkcióiból áll, amelyekben az tükröződik, hogy hogyan szemléli és értelmezi a cselekményt. A cselekmény előadásába az elbeszélésnek a hős és narrátor közötti váltakozása tartozik. Az epikai esemény megszervezésében Alexandrescu elkülöníti az egyidejű, szimultán és az egymást követő, szukcesszív eljárásokat. Az elsőbe sorolja a helyszint, a jellem- és tájrajzot, a másodikba az események linearitását: az időt, a megelőzést és visszatekintést, valamint az időtlen szövegszerkezetet, és mint-hogy az epikai anyag megszervezését olyan eljárásokkal azonosítja, amelyek segítségével az író sajátos esztétikai funkciókat tud biztosítani, ideszámítja a képet és a vezérmotívumot is.

Kimondottan csak a szereplők közötti viszonyok elemzése a tárgya Alexandrescu egy ugyancsak 1969-ben megjelent tanulmányának.<sup>7</sup> Az elemzés tárgya Camil Petrescunak 1933-ban kiadott regénye. Az elemzés módját Alexandrescu strukturalistának és szövegsemantikainak tekinti, amelynek alapja a Greimas-féle szemantika. Célja a szereplők közötti viszonyok strukturájának a leírása. A szöveg konkrét szintjén a szereplőket mint lexémákat, az elbeszélés szerkezetének elvont, mély szintjén mint szémák együttesét ragadja meg. Ehhez először megállapítja a regény izotópiáját, amelyből aztán kiemeli a lexémákat, a szereplőket. A többféle lehetőség, a lehető izotópiák közül a morálist választja ki, mert szerinte ennek központi szerepe van a regényben. Az izotópiát jelző szémák ágrajzán ott találjuk +plusszal és - minusszal jelölve a lehető morális tartalmu szémákat /azaz a megkülönböztető jegyeket/, mint pl. azt, hogy szerelem, szenvedély, érdek, eszmény, stb. Mindegyik szereplőnek egy másik szereplőhöz való viszonyát e szémák alapján értelmezi és egy külön táblázatban plusszal és minusszal jelzi is. Kiegészíti ezt a viszonyhálózatot még azzal is, hogy egy-egy szereplői kapcsolat a hat főszereplő felfogásában - vagy ahogyan Alexandrescu nevezi : "perspektívájában" - hogyan fér bele. Ennek alapján írja le külön-külön az egyes szereplőkre jellemző viszonyhálózatot.

5. Gondolom, egészen sajátos területnek tekinthetjük a Solomon Marcustól kifejlesztett és elsősorban a folklórra alkalmazott szemiotikát. Módszerét a jel hagyományos értelemzéséből vezeti le, abból, hogy a jel az a valami, ami valaki számára valamely vonatkozásban valami helyett áll. Ilyen értelemben tekinti munkahipotézisként helyettesítőnek, a tényleges folklór alkotások helyett álló elvont nyelvtudományi és matematikai modelleket, elsősorban a formális nyelveket. Több idevágó tanulmánya közül megvilágító példaként a népmese grammatikájáról írt dolgozatát emelném ki,<sup>8</sup> amelynek lényege a variáns és invariáns viszonyának, a mese szövege meghosszabbításának, új változatok kialakulásának a generatív grammatikai vizsgálata. Ebben Marcus a rekurzivitás elvére alapoz, hisz ez szabja meg, ez teszi lehetővé és magyarázza meg a hosszabbításokat, a módosításokat, a változatok kialakulását. A vizsgálat számára három szintet állít fel, amelyek között absztrakciós különbségek vannak: esemény szegmentum ---> narratív szegmentum ---> szemantikai jegyek és ebből jut el aztán a generatív grammatikához. A generatív grammatikáról a "grammatika és a vizsgált nyelv" viszonyáról szóló közismert tétele alapján Marcus azt is feltételezi, hogy mindegyik meghosszabbításnak megvan a maga grammatikája, amelyet variáns grammatikának lehet nevezni. Ezek különböző típusai alapján alakítja ki Marcus az ún. paradigmátikus grammatikát. Ez arra is jó, hogy az irodalmi szöveg többértelműségét a szöveg tudományos vizsgálatának igényeivel összhangba lehessen hozni.

6. Érdekes és tanulságos kutatási témátípus a történetivé fejlesztett narráció vizsgálat. Az idevágó vizsgálatok eredményeinek jó részét nem külön tanulmányokban jelentették meg, hanem főleg a román irodalmi nyelv történetének különféle szintéziseiben.<sup>9</sup> A vizsgálat tárgya rendszerint több nagyobb korszakból alapul vett prózai alkotások szerkezetének, narratív tényezőinek, köztük a háromféle közlésmódnak /a direkt, indirekt és a szabad indírekt stílusnak/ a leírása. Az egymást követő leírásokból, mint sikeres szinkrommetszetekből szépen kikerekedik a fejlődésrajz, a narratív formák története. Mintha Tudor Vianunak már

említett szempontjai valószínűleg meg bennük.

7. Idetartozó kutatási témák a magyar irodalomra is vonatkoznak. Tényleges publikációk ugyan még alig vannak, de - gondolom - a végzett munka így sem érdektelen. Jó részük az utóbbi évek magyar stilisztikai vizsgálataiból nőtt ki.

A szóba jöhető dolgozatok közül az egyik Murvai Olga kandidátusi értekezése /A szabad indirekt stílus Kaffka Margit prózájában/, amelynek egyik fejezete a szereplők közötti viszonyokkal foglalkozik szemiotikai, kommunikáció-elméleti alapon. Más témakörből nőnek ki az államvizsgadolgozatok. Hancsics Márta angol-magyar összehasonlító stilisztikai dolgozatként írt Salinger Zabhegyezője és Somogyi Tóth Sándor ifjúsági regényei alapján szemiotikai megközelítésben a szereplők közötti viszony /stilisztikájáról. Gyárfás Gabriella a modern magyar regény /főleg Németh László és Déry Tibor regényei/ alapján, Balla Ilona pedig Jókai Mór családragényei alapján vizsgálta meg a szereplők közötti viszonyok stilisztikai aspektusait. Az említett dolgozatok 1979-ben a Kritérionnál egy tanulmánykötetben jelennek meg.

8. Ennyit röviden és vázlatosan a romániai nyelv- és irodalomtudományi szakirodalomban kifejlődött narrációkutatásról. A kép nyilván nem teljes. Nem kimerítő bemutatásra, bizonyos felfogások és vizsgálatok részletezésére törekedtem, hanem a fő tendenciák, a fő vizsgálati típusok ismertetésére.

#### Erzählforschung in Rumänien

Die moderne Erzählforschung in Rumänien wurde durch eine Reihe von Studien traditioneller Prägung vorbereitet /Vianu/ in der 60-er Jahren erhielt sie von der internationalen - und zwar vor allem von der französischen - Forschung wichtige Impulse /Ciocarlie, Alexandrescu/. Die Verwendung von mathematischen und linguistischen Verfahren in der Beschreibung der Volksmärchen führte zu der Formulierung einer generativen Grammatik der Märchen /Marcus/. Systematische Untersuchungen über Sprache und Stil der narrativen Formen erbrachten manche strukturell wie geschichtlich relevanten Ergebnisse.

Jegyzetek

- 1 Vianu, Tudor: Etape din dezvoltarea artistică a limbii române, /= A román nyelv művészi fejlődésének állomásai/ Limba și literatura, V.1961
- 2 Vianu, Tudor: Arta prozatorilor români, /= A román prózairók művészete/, București 1941
- 2 Olteanu, Tudor: Morfologia romanului european în secolul al XIX-lea /= Az európai regény morfológiája a XIX. században/, Editura Univers. București 1977
- 4 Vlad, Ion: Povestirea. Destinul unei structuri epice, /= A mese. Egy epikai struktúra sorsa/, Editura Minerva, București 1972
- 5 Ciocârlie, Livius: Realism și devenire poetică în literatura franceză /= A realizmus és a költőivé válás a francia irodalomban/, Editura Facla, Timișoara 1974
- 6 Alexandrescu, Sorin: William Faulkner, Editura pentru Literatură universală, București 1969
- 7 Alexandrescu, Sorin: Analyse structurelle des personnages et conflits dans le roman Patul lui Procust de Camil Petrescu, Cahiers de linguistique théorique et appliquée 6/1969
- 8 Marcus, Solomon - Fotino, Stanca: Grammatica basmului. Modelarea lingvistică-matematică și aspectele semiotice ale folclorului, în: S. Marcus /szerk./: Semiotica folclorului, Editura Academiei R.S.R. București 1975 /= A tündérmesék grammatikája, în: S. Marcus: A nyelvi szépség matematikája/, Gondolat Könyvkiadó, Budapest 1977, 337-347
- 9 Diaconescu, Paula: Elemente de istorie a limbii române moderne /= A modern román irodalmi nyelv történetének elemei/, București 1975, Mancaș Mihaela: Istoria limbii române. Perioada modernă /= A román irodalmi nyelv története. A modern kor/, Bucu-



reşti 1974. Uő: Structura naraşiei in perioada romantică /= Az elbeszélés strukturája a romantikus korszakban/ in: Paul Corneă /szerk./: Structuri tematice şi retorico-stilistice in romantismul românesc /= Tematikai és retorikai-stilisztikai strukturák a román romantikában/, Bucureşti 1975

Dragoş, Elena: Imaginea figurativă şi structuri narrative in proza lui Liviu Rebreanu /= Alkotóképlet és narratív strukturák Liviu Rebreanu prózájában/, /sajtó alatt/

<sup>10</sup>Eddig megjelent: Murvai, Olga: A szabad függő beszéd, mint kommunikáció elméleti modell, Nyelv és irodalomtudományi Közlemények 1/1978

Zsilka Tibor:

#### NARRATIVIKAI KUTATÁSOK CSEHSZLOVÁKIÁBAN

Abból indulunk ki, hogy a szöveg, s következésképpen az irodalmi elbeszélés sem a jelek gépies szukcessziója, hanem - mint ahogy erre sokan és sokszor rámutattak - a szemiotikai /szintaktikai, szemantikai, pragmatikai/ szabályok és viszonyok szerinti elrendeződés ad neki sajátos jelleget. Ugyanakkor a lineáris vagy felszíni struktúra mellett szükségszerűen számolni kell a szöveg vertikális vagy szemantikai strukturáltságával is.

A Csehszlovákiában folyó narrativikai kutatások az irodalmi elbeszélés mindkét szintjét és vonatkozásait felölelik, azaz érintik a szövegen belüli relációk, kapcsolódások kérdéskörét, de ezzel egyetemben figyelmet szentelnek a művek kifelé mutató relációinak is. Ennélfogva a narrativika eredményeit felvázolhatjuk az egyes tudományágakban alkalmazott szempontok szerint, amelyek többé vagy kevésbé feladatul tűzték ki az irodalmi elbeszélés vizsgálatát. Mindazonáltal bizonyos csoportosításra, felosztásra lesz szükségünk, hogy ismertetésünk áttekinthetőbb legyen. Véleményünk szerint a narrativikai kutatások a következőképpen oszlanak meg:

- |                         |                           |            |
|-------------------------|---------------------------|------------|
| 1. Szövegtan:           | a/ szekvens nyelvten      | mikro-     |
| /szövegnyelvten/        | /konnexió, gluti-         | szerke-    |
|                         | náció, rekurrencia/       |            |
|                         | b/ kompozíciós "nyelvten" | makro-     |
|                         | /horizontális és verti-   | szerke-    |
|                         | kális tagolódás, fogal-   | zet        |
|                         | mazásmódok, a szöveg im-  |            |
|                         | manens strukturálódása:   |            |
|                         | narrator, szűzsé, stb./   |            |
| 2. Kontextustan:        | a/ a szövegközi kapcsó-   | a metaszo- |
| /kontextuális nyelvten/ | latok elmélete            | veg elmé-  |
|                         |                           | lete       |

b/ a szövegen kívüli	a visszatükröz-
kapcsolatok elmé-	ződés elmélete
lete	szövegfilozó-
	fia, stb.

A táblázat szerint különbséget lehet tenni a szöveg-  
tan /szövegnyelvtan/ és a kontextustan /kontextuális nyelv-  
tan/ között. A mondattan, mint kizárólag nyelvészeti disz-  
ciplína a szövegnyelvtannal csak egy ponton érintkezik, még-  
pedig a szekvens nyelvten keretében. A szövegen belüli szo-  
ros összefüggések a szövegnyelvtan hatáskörébe tartoznak,  
ámde kutatásuk magában foglalja a szöveg magasabb szintjeit is.

A szövegnyelvtan mellett fontos tényező a kontextuá-  
lis nyelvta. Feladata a szövegközi kapcsolatok kérdésének  
vizsgálata, vagyis a másodlagos szövegek /metaszövegek/ lét-  
rehozásának a módja és mikéntje a protoszöveg alapján, a szö-  
veg egy bizonyos részének kapcsolata más szöveggel vagy a szöveg  
egy bizonyos részével. Végül foglalkozni kell a szöveggel a  
valósághoz való viszonyában is. Olyan problémakörrel van itt  
dolgunk, amely összefügg a szöveg mélystrukturájával, cél-  
zatosságával, társadalmi értékeivel és tipológiájával.

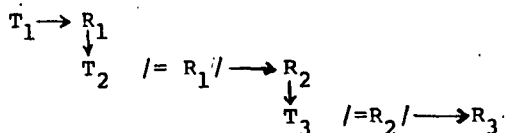
A csehszlovákiai narrativikai kutatásokat a felváz-  
olt szempontok alapján fogjuk ismertetni, természetesen a  
teljesség igényéről eleve lemondunk. Egyes koncepciókat rész-  
letesebben, másokat viszont csak vázlatosan érintünk.

#### 1. Szövegtani kutatások.

A csehszlovákiai stilisztikai és poétikai szakiroda-  
lom következetesen két szintet szokott tárgyalni, s ennek  
értelmében megkülönböztet mikro- és makroszerkezetet. E  
megkülönböztetéshez tartva magunkat, először a mikrokompo-  
ziciót, a szöveg belső strukturálódásának, kapcsolatainak  
a kérdéskörét tárgyaljuk, majd a makrokompozícióra vonatko-  
zó kutatásokat ismertetjük.

a./ A mikrokompozíciós szint vizsgálata a szöveg egyes elemeinek összefüggését, kapcsolatát és kapcsolódását tartja szem előtt. Ide tartoznak a prágai neostrukturalisták kutatásai, főleg azoké a kutatóké, akiknek tanulmányai a Travaux linguistiques de Prague tanulmánykötetekben<sup>1</sup> láttak napvilágot. Az akkoriban új szintként bevezetett hiperszintaxis, amelyet mindenekelőtt Bohumil Palek<sup>2</sup> és Frantisek Daneš<sup>3</sup> tanulmányai fémjeleztek, jócskán előmozdította a narratívikai vizsgálódásokat is. E törekvésekkel mutat összefüggést Lubomir Doležal tanulmánya is az irodalmi mű sztratifikációs szintjeiről,<sup>4</sup> amely a további narratívikai kutatásai alapjául szolgált. E tanulmány mellett egy korábban kiadott könyvet kell feltétlenül megemlítenünk, az "O stylu moderní české prózy"<sup>5</sup> c. könyvet, amely mindmáig a csehszlovák narratívika egyik legjelentősebb alkotása.

Ami a szöveg alsóbb szintjeinek és összefüggéseinek rendszerét illeti, ezen a téren főként F. Daneš munkássága és elmélete érdemel figyelmet. Viliam Mathesiusból kiindulva bevezette a lélektani alany és a lélektani állítvány helyett a téma és réma fogalmakat. Egyik tanulmányában kifejtette, hogy a mondatok kapcsolódásának öt típusa van a szövegben<sup>6</sup>; ámde megjegyezte, hogy elvileg feltételezhetők további lehetőségek is. A kapcsolódási lehetőségek közül most csak a legegyszerűbbet ismertetjük:



A mondatkapcsolódás illusztrálására egy példát hozunk fel:

"Hollandia felé /T<sub>1</sub>/ zörgött a vonatunk /R<sub>1</sub>/.

Abban a fülkében, ahol én ültem /T<sub>2</sub>/, még két utas volt, egy kövér német kereskedő meg egy sovány ur /R<sub>2</sub>/.

Ezek /T<sub>3</sub>/ németül beszélgettek az időről, a gazdasági viszonyokról s más efféle általánosságokról, mint olyan is-

merősök, akiket egy utazás véletlenül sodor össze, néhány órára /R<sub>3</sub>/." <sup>7</sup>

Daneš ugyan elméleti elgondolásait először tudományos szövegekre alkalmazta, jelentőségük azonban a narratívikai kutatások szempontjából is nagy, a későbbi kutatások kiterjesztették alkalmazásukat az irodalmi szövegekre is, <sup>8</sup> főleg a szövegszegmentálást illetően hoztak jelentős eredményeket.

A szöveg szegmentálásának kérdéseit később Szlovákiában kezdték behatóan vizsgálni. Elsősorban Jozef Mistrík kutatásai <sup>9</sup> járultak hozzá a szövegtani vizsgálatokhoz. A szöveg egyes elemeinek kapcsolódását illetően Mistrík három alapvető fogalmat különböztet meg: a konnexiót, a glutinációt és a rekurrenciát. A konnexió megjelenési formáit elsőként ugyan Eugénia Bajziková vetette fel, <sup>10</sup> s a rekurrencia is csupán a Daneš-féle elmélet továbbgondolása, ámde a glutináció bevezetése teljesen az ő érdeme. J. Mistrík a konnexió, azaz kapcsolódások három típusát különbözteti meg: a párbeszédes, a monologikus és a költői szövegek konnexióját. A narratív szövegekre jobbra a monologikus konnexió jellemző. S ami még ezzel kapcsolatban ide kívánczok: ezek a szövegek szerinte a parataxis elvén nyugszanak, s a mondatok egymáshoz kapcsolásában kiváltképpen az igének van nagy szerepe. Ennek következtében az ige kategóriái a szövegkapcsolás legfontosabb elemei.

A glutináció a mondatkapcsolódás módjaira vonatkozik, s a szerző fokozati sorrendet állít fel aszerint, hogy milyen szófaj, mondatrész áll a mondat élén: alany = 0, tárgy = 1, határozó = 2, verbum finitum = 3, konnector /utalószó/ = 4. A glutinációnak van még egy esete, mégpedig az, amikor kötőszó vagy indulatszó áll a mondat élén. Ilyenkor a legnagyobb a glutináció foka, hiszen a mondat szorosan kapcsolódik az előző mondathoz, különösen szindetikus mondatkapcsolás esetében. Ha viszont több mondat alannyal kezdődik, akkor épp az ellenkezőjét tapasztaljuk: az újabb mondatok mindig

új témát indítanak. Ez különösen a hírközlő /információs/ és a leíró szövegekben vagy szövegrészekben észlelhető, amelyekben ennek következtében a mondatok sorrendje sokszor szabadon felcserélhető. Minthogy a narratív szövegekben a glutináció foka nagyobb, így a mondatok közötti összefüggések is erősebbek, s ebben logikai szempontból főleg az időrend játszik fontos szerepet.

b./ A makrokompozíció kérdései közvetlenül is foglalkoztatták a kutatókat, természetesen főként a narratív szövegek kapcsán. Az idevágó problémák nem egy tanulmánykötetben bonckés alá kerültek. Ezek közül legalább hármat feltétlenül meg kell említenünk: a Smysl a struktura umeleckého textu<sup>11</sup>, Problémy sujetu,<sup>12</sup> és Segmenty a kontext<sup>13</sup> c. könyvet. Kényszeresen <sup>mondva</sup> a garást elsőként ezen a területen is L. Doležel tette le,<sup>14</sup> ám a későbbiek során főleg J. Mistrík fejtett ki igen értékes elgondolásokat a szövegek belső strukturálódásáról. Szerinte a makrokompozíciós eljárások /fogalmazásmódok/ négy típusát lehet megkülönböztetni: 1. a hírközlő /információs/ fogalmazásmódot, amely a publicisztikában dominál; 2. az elbeszélő fogalmazásmódot, amely a társalgási stílusban és a narratív szövegekben játszik fontos szerepet; 3. a leíró fogalmazásmódot, amely a tudományos és a művészi leírás sajátja; 4. az értekező fogalmazásmódot, amelyben a logikai összefüggések hozzák létre a szöveg belső strukturáját. Fejtegetéseiből az tűnik ki, hogy a leíró szövegek az információs szövegekkel, a narratív szövegek viszont az értekező prózával mutatnak rokonságot, szorosabb összefüggést, s hogy az elbeszélő fogalmazásmód opozícióban áll a leíró fogalmazásmóddal. Az ellentétek rendszere így fogalmazódik meg:

1. az elbeszélő fogalmazásmódra a kohézió jellemző, míg a leírásra az inkohézió;

2. az elbeszélő fogalmazásmódot az explikativitás /részletesség/ jellemzi, míg a leíró fogalmazásmódban ezzel szemben az enumerativitás dominál;

3. az elbeszélő fogalmazásmód szukcessziv felépítésű, a leíró fogalmazásmód viszont inkább kontabilitással /helyettesíthetőséggel/ tűnik ki;

4. az elbeszélő fogalmazásmód az aktualitásra helyezi a hangsúlyt, a leírás viszont a tömörséget, magvasságot /gnómikusság/ tartja fontosabbnak;

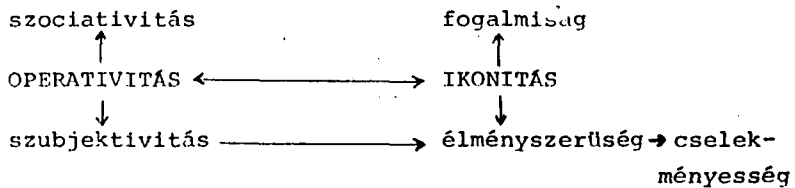
5. az elbeszélő fogalmazásmód a szubjektivitást helyezi előtérbe, a leírásban elsődlegesen az objektivitás dominál.

Ezek szerint így lehet összefoglalni a narratív szövegekre jellemző tulajdonságokat: kohézió, illetőleg szoros összefonódás, explikativ jelleg, szukcesszivitás /időbeli összefüggés/, aktualitás és szubjektivitás hordozzák immanens strukturáját. Természetesen a narratív szövegekben a leíró, hírközlő és értekező fogalmazásmódok is helyet kaphatnak, ám az elsődleges szerep jobbra az elbeszélő fogalmazásmódnak jut. Az eltérések ugyanis releváns értékek.

A Csehszlovákiában folyó kutatásokban a makrokompozíciós szint vizsgálata kapcsán szinte minden esetben szó esik a szöveg vertikális és horizontális tagolódásáról. Ez a megkülönböztetés J. Mistríknél is fellelhető, ám ő nem a makrokompozíció tartozékaként, hanem önállóan tárgyalja ezt a szintet.<sup>16</sup> Végsősoron ezek a kutatások is egészen L. Doležel idézett művéig vezethetők vissza; ám azóta a makrokompozíció a stilisztika önálló fejezetét alkotja, sőt minden olyan kutató foglalkozik vele, aki narratív szövegeket vizsgál. A szöveg vertikális tagolódásához tartozik az egyenes beszéd, a függő beszéd, a szabad függő beszéd, a belső monológ, stb. kérdésének tisztázása a szöveg alapján. A beszéd horizontális tagolódását a szakasz /bekezdés/, a fejezet, stb. képezik. E kérdések vizsgálatának Ján Findra egy egész könyvet szentelt,<sup>17</sup> amelyben Rudolf Jasik szlovák író műveinek szerkezeti sajátosságait elemezte ilyen alapon. Fő érdeme az, hogy nem obligát realista irodalom kontra modern irodalom ellentétéből indult ki, hanem egyetlen egy író művei alapján vont le figyelemre-

méltó következtetéseket.

A narrativikai kutatásokat főleg a hatvanas évek végén kibontakozó kommunikációelméleti vizsgálatok lendítették fel. Igaz, ilyen jellegű módszertani megközelítés már Jiří Levý tanulmányaiban<sup>18</sup> is fel-felbukkant, de csak a nyitrai kutatócsoport állította e szempontokat a vizsgálódás középpontjába. A kutatómunka első fázisát Frantisek Miko irányította, s az ő sajátos módszertani koncepciójából nőtt ki az egyre szebb eredményeket hozó szövegelemzések, amelyek önálló kötetekben láttak napvilágot.<sup>19</sup> F. Miko kutatásainak lényegét az un. kifejezésrendszerre alapozta, amelynek segítségével jelentősen hozzájárult a csehszlovákiai narrativika fejlődéséhez is. Egyrészt saját maga is igen sok irodalmi elbeszélést elemzett, másrészt más kutatókra is ösztönzőleg hatott kifejezésrendszere, amely a stilus paradigmájaként fogható fel. Tartalmazza mindazokat a fogalmakat /lehetőségeket/, amelyekkel bármilyen szöveg generálható. Itt most csak a legalapvetőbb oppozíciókat ismertetjük:



A kifejezésrendszer magva, alapja az operativitás - ikonitás közötti ellentét. Operatív kifejezésmódról akkor beszélhetünk, hogyha a hangsúly az információátadó és az információátvevő közt létesült kommunikációra helyeződik. Az ikonitás előtérbe kerülésével fokozódik az ábrázolás iránti igény /szövegszerűség, összefüggés, teljesség, stb./. Az ikonitás egyrészt fogalmisággal jut kifejezésre /tudományos szövegekben/, másrészt az élményszerűséget erősítheti fel /szépirodalmi szövegekben/. A szubjektivitás elsősorban a társalgási stilusban fordul elő, ám helyet kaphat az irodalomban is, de ott már átcsap az ikonitásba, s rajta ke-



resztül az élményszerűség alapjává válik, sőt a cselekményesség is magába olvasztja. Igaz ugyan, hogy a cselekményességnek nincs mindig szubjektív velejárója; objektív eszközökkel is kifejeződhet, főleg esztétikailag kevésbé releváns alkotásokban /krimi, kalandregény, comics, stb./. Sőt a klasszikus narratív szövegeket is elsősorban a cselekményesség jellemzi, viszont ez utóbbiak nem mentesek a szubjektivitástól sem.

F. Miko mindmáig folytatja narratívikai kutatásait: legújabban a konfrontációs stilisztikáról kiadott könyvében a "beszéltnyelvűség" /a társalgási stílus jegyei/ formáit vizsgálja narratív szövegekben.<sup>20</sup> A forrás- és a célnyelvet érintő elemzései mind a fordításelmélet, mind a narratívika értékes hozadékai.

A Miko vezette csoport tagjai közül a hetvenes évek elején a kommunikációelmélet és a szövegelemzés kapcsán sokan foglalkoztak narratívikai kérdésekkel: Anton Popovič, Ján Kopál, Pavol Plutko, Karol Tomiš, Eugénia Bajziková, Ivan Sulík és mások. Az egyéni kutatásokat tükröző és összegező tanulmányok a "Literárna komunikácia"<sup>21</sup> című tanulmánykötetben jelentek meg.

Ugyanabban az időben, amikor a nyitrai kutatócsoport a kommunikációelmélet felé kezdett orientálódni, másutt már javában folytak, sőt különböző okok miatt félbe is szakadtak a narratívikai kutatások. Itt mindenekelőtt azokra a cseh kutatókra gondolunk, akiknek művei a neostrukturizmus jegyében fogantak: Lubomir Doležel, Milan Jankovič, Jiří Levý, Miroslav Červenka, Oleg Sus, Felix Vodička, stb. Ezek a kutatások jobbára, de nem kizárólagosan fenomenológiai indíttatásuak voltak; ezekkel szemben a kommunikációelméletre alapozott kutatások elsősorban az empiriára támaszkodtak.

Véleményünk szerint a cseh kutatók közül a leginkább empirikus megalapozottságu művet Karel Hausenblas jelentet-

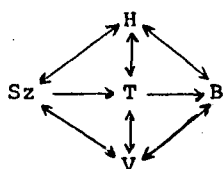
te meg a "Výstavba jazykových projevů a styl"<sup>22</sup> című művében két alapvető funkciót tulajdonít az irodalmi szöveg, illetőleg bármilyen szöveg témájának:

1. A perspektív funkció, vagyis az, hogy a szerző tematizálással bizonyos jelentéskomplexumokat kiemel, hangsúlyoz. Így keletkeznek az ún. "hipertémák", amelyek a szöveg alappillérei. Ebben a felfogásban a téma szó a fokozatos megvalósítást /szöveggenerálást/ jelöli.
2. A prospektív funkció azon alapszik, hogy a megadott téma már magában is kiindulópont, Ez a funkció az előre meghatározottságot hordozza magában. Egy példával illusztráljuk: ha a konverzációhoz adva van a téma, történetesen az időjárás, akkor ez olyan keret, amely részben meghatározza a konverzáció tartalmát is.

Az utóbbi problémakör valamelyest kapcsolatba hozható azokkal a törekvésekkel, amelyek fokozatosan a proto- és a metairódalom, a tradíció kérdéseinek a tisztázása felé irányították a kutatók figyelmét. Ez azonban már egy újabb fejezete a kutatásoknak, mert ezek már elvezetnek a szövegek közötti összefüggések tisztázásához is, továbbá a szövegtipológiához, s ez már nem sorolható kizárólag a szöveg-tanhoz. A szövegek vizsgálatából így nőtt ki fokozatosan a kontextustan vagy kontextuális nyelvten.

## 2. Kontextustani kutatások

a./ Minthogy a kutatásnak további szakasza a metakommunikáció elméletének kidolgozásába torkollott, a narratívikát érintő kérdéseket most már erre az elméletre építjük.<sup>23</sup> Lényegét az alábbi kommunikációs vázlaton mutatjuk be:



Sz = szerző  
T = szöveg  
B = befogadó  
H = hagyomány  
V = valóság

Az egységes kommunikációs vázlat képes átfogni az elsődleges kommunikációt, egyszersmind a metakommunikációnak is a kezdete. A befogadó igen gyakran nem passzívan fogadja be a szövegeket, hanem az eredeti alapján új, ún. metaszoveget hoz létre. A metakommunikációs folyamatra ugyanaz a vázlat érvényes, de itt a befogadó kettős szerepkörben jelenik meg: az elsődleges kommunikáció vonatkozásában olvasóként, befogadóként; a metakommunikáció vonatkozásában pedig mint az új szöveg szerzője, illetőleg olykor csak adaptálója. Ennek az elvnek a figyelembevételével beszélhetünk a metakommunikáció önálló műfajairól, mint amilyen a digest, a kritika, az esszé, a szövegelemzés, stb. Természetesen ilyen összefüggés az egyes irodalmi szövegek között is létezhet, így pl. Thomas Mann József és testvérei című műve a József-ről szóló bibliai történet metaszovege, noha ebben az esetben igen bonyolult összefüggésről van szó. Viszont Karinthy Frigyes az Így irtok ti c. művében épp a protoszoveg alaptulajdonságait teszi pellengérré, mondhatnánk úgy is, hogy szemantikai együttthatóit parodizálja.

Térjünk azonban vissza az elsődleges kommunikációhoz. Az irodalmi alkotás felépítése a maga nemében nem kizárólag a valóság visszatükröződése, hanem szükségszerűen felvesz egy további tényezőt is - és pedig a hagyományt /H/. A hagyománynak megvan a narratív szövegekben is a maga általános vonása /kulturális "emlékezet"/ és sajátos vonása /irodalmi "emlékezet"/. Az író az alkotás során, az olvasó a mű befogadásakor nem hagyatkozhat csupán a valóságról szerzett ismereteire, hanem törvényszerűen merít a hagyományokból is, amelyek a tudatban kialakítják valamely konkrét irodalmi műfaj, irányzat, iskola, stb. absztrakt modelljét. Ez a tényező nemcsak az ún. igényes irodalom uralkodó vonása, hanem rendszerint bármely szövegfajtára, így pl. még a népköltészeti szövegekre is kiterjed, áthatja a szöveg mélystruktúráját és szemantikai alkotórészeit is. Példaként megemlíthetjük a városi folklórnak egy olyan műfaját, mint amilyen a vicc. Vegyük a skót viccet! Felfogásuk és megér-

tésük csak egy bizonyos kulturális tipológiai és társadalmi körülmények alapján válik lehetővé. És éppen ez az a bizonyos tudat, hagyomány, amely szerint a skót fősvényként szerepel benne, holott ennek vajmi kevés köze van a valósághoz. Ez a tulajdonság azonban olyan fikció, amely minden skót viccnek az alapja.

A proto- és metaszövegvizsgálatok ilyen és ehhez hasonló kérdéseket vetnek fel. Narratívikai vonatkozásait a nyitrai kutatócsoport tagjai közül A. Popovič vezetésével a következő kutatók végzik: Ján Kopál, Peter Liba, Pavol Plutko, Peter Zajac, Viliam Obert, Dénes Imre és Zsilká Tibor. Az eddigi törekvések legegységesebben a "Literárne vzdelenie"<sup>24</sup> című tanulmánykötetben fogalmazódtak meg.

Hasonló alapelvekből kiindulva más kutatók is vizsgálják az irodalmi szövegeket. A cseh kutatók közül mindenekeéőtt Ivo Osolobě<sup>25</sup> nevét érdemes itt megemlíteni, akinek szemiotikai munkásságát a magyarországi szakkörök is jól ismerik. Az irodalmi kommunikáció és metakommunikáció szakkifejezései helyet kaptak a cseh irodalomelméleti szótárban is.<sup>26</sup>

b/ A kontextus grammatikájának második pontját szintén nem lehet figyelmen kívül hagyni. Ide tartoznak többek között a tipológiai kérdések, továbbá az irodalom nemzeti vonásainak, az archetipusok vizsgálatának a problematikája. Alkalmasint elsőként Dionýz Ďurišín komparasztikai munkásságát szükséges megemlíteni,<sup>27</sup> továbbá Oskár Čepan, Karol Rosenbaum, Stanislav Šmatlák, Ján Števček, František Miko, Karol Tomiš és Albín Bagin pozsonyi kutatók műveit,<sup>28</sup> ilyen irányu munkásságát. A csehországi kutatócsoportok közül figyelmet érdemel a Sáva Šabouk és Zdeněk Mathauser köré tömörülő team munkája, akik esztétikai vizsgálataik során gyakorta érintenek narratívikai kérdéseket is.<sup>29</sup>

Sok tanulással szolgálhat a további kutatások számára a szlovák lirizált próza vizsgálata s e vizsgálatok eredményei. Főleg Ján Števček "Lyrizovaná próza" című műve<sup>30</sup> vet fel sok ér-

dekes gondolatot, szempontot, amelyek azt is bizonyítják, hogy a nemzeti irodalmakkal foglalkozó narratívikai kutatóknak a jövőben figyelembe kell venniük az irodalmi elbeszélések nemzeti vonásait is. A lirizált prózának ugyanis igen nagy a jelentősége a szlovák irodalomban, erre mind a komparatistikai, mind pedig a nemzeti irodalom sajátosságainak elemzésére szorító kutatások utaltak. J. Števček művében külföldi forrásokat is emleget /Jean Giono, Charles-Ferdinand Ramuz/, ám végkövetkeztetésként azt a tanulságot vonja le, hogy egy nemzeti közösség irodalmának általában alapvető tipológiai arculata van, amely kizárólag rá jellemző, s ezért utánozhatatlan. A szlovák prózának, főleg a lirizált elbeszélésnek az a nemzeti sajátossága, hogy a leírás dominál benne; az epikai cselekménybőség mindmáig nem honosodott meg kellő mértékben a narratív szövegekben.

A leíró részek domináns jellegéből következik az, hogy e szövegek ritmikai s egyéb hangtani jellegzetességekkel rendelkeznek, amelyeknek a vizsgálata már eddig is lényegesen hozzájárult a narratív szövegek immanens értékeinek és együttműködésüknek a felfedéséhez, tektonikájának az értelmezéséhez.

A cseh és a szlovák kutatók nagy figyelmet szentelnek a gyermek és ifjúsági irodalom belső strukturájának a leírására is. Az idetartozó irodalom narratív szövegeinek a vizsgálatában jelentős eredményeket ért el Stanislav Šmatlák, František Tenčík és Ján Kopál.<sup>31</sup>

Az említett kutatások mindegyike csak részben tartozik a narratívikához, de mindenképpen felvetnek fontos narratívikai kérdéseket is. Ezért szükséges volt megemlékezni róluk.

Erzählforschung in der Tschechoslowakei

In den 60-er Jahren sind theoretische und praktische Fragen der Narrativik wieder in den Mittelpunkt der tschechoslowakischen Literaturwissenschaft gelangt. Die Forschungen lassen sich thematisch in vier grosse Gruppen teilen: In der Analyse der Mikrostruktur der Erzähltexte haben vor allem Doležel, Daneš und Mistrík, in der Deutung ihrer Makrostruktur Doležel, Miko und die Nitraer Forschungsgruppe, im Hinblick auf die Metakommunikation Popovič und andere Nitraer Forscher beachtliche Ergebnisse erreicht, die zwischen Text und Kontext bestehenden mannigfaltigen Beziehungen werden von vielen Forschern mit verschiedenen Methoden auf einer breiten Skala untersucht.

Jegyzetek

- <sup>1</sup> Travaux linguistiques de Prague. École de Prague  
d'aujourd'hui. Vol.1. Prague 1966, Vol.2. Prague  
1966, Vol. 3. Prague 1968, Vol. 4. Prague 1971
- <sup>2</sup> Palek, Bohumil: Cross-Reference: A Contribution to  
Hyper-Syntax, Travaux Linguistiques de Prague,  
Vol.3., Prague 1968, 255-266.; Uő: Cross-Reference:  
A Study from Hyper-Syntax, Praha 1968
- <sup>3</sup> Daneš, František: Zur linguistischen Analyse der Text-  
struktur, Folia Linguistica 4/1970, 72-78.
- <sup>4</sup> Doležel, Lubomír: Perspektívy strukturální analýzy  
literárního díla/= Az irodalmi mű strukturális e-  
lemzésének perspektívája/, in: Jankovič, Milan -  
Pešat, Zdeněk - Vodička, Felix /szerk./: Smysl a  
struktura literárního díla /=Az irodalmi mű értel-  
me és strukturája/, Praha 1966, 70-86. /vő. The  
typology of the narrator: point of view in fiction,  
in: To Honor Roman Jakobson, I., Den Haag 1967,  
541-552/
- <sup>5</sup> Doležel, Lubomír: O stylu moderní české prózy /= A modern  
cseh próza stílusáról/, Praha 1960
- <sup>6</sup> Vő. Daneš, František: Typy tematických posloupností v  
textu /= A tematikai folytonosság típusai a szöveg-  
ben/, Slovo a slovesnost 2/1968, 125-141
- <sup>7</sup> Kosztolányi Dezső: Arcélek, in: uő: Próza, Budapest  
1937, 128
- <sup>8</sup> Vő. Krausová, Nora: K segmentácii epických textov /= Az  
epikai szövegek szegmentációjához/, in: Kochol, Vik-  
tor /szerk./: Segmenty a kontext /= Szegmentumok és  
kontextus/, Litteraria XV., Bratislava 1973, 31-65.;  
uő.: Rozprávač a románové kategórie /= A narrátor  
és a regény kategóriái/, Bratislava 1972

- 9 Vö. Mistrík, Jozef: Štylistika slovenského jazyka  
/= A szlovák nyelv stílisztikája/, II. kiadás,  
Bratislava 1976, 383-397.; uő: Žánre vecnej literatúry  
/= A tárgyi irodalom műfajai/, Bratislava 1975.;  
uő: Egzakt módszerek a stílisztikában, in: Szépe  
György /szerk./: A nyelvtudomány ma, Gondolat,  
Budapest 1973, 469-480.
- 10 Bajzíkiová, Eugénia: Vymedzenie textovej jednotky  
/= A szövegegység körülhatárolása/, Jazykovedný  
časopis 2/1977, 157-165
- 11 Jankovič, M. - Pešat, Z. - Vodička, F. /szerk./: Smysl  
a struktura umeleckého textu /= A művészi szöveg  
értelme és strukturája/, Praha 1966
- 12 Čepan, Oskár /szerk./: Problémy sujetu /= A szűzsé  
problémái/, Litteraria XII, Bratislava 1971
- 13 Kochol, Viktor /szerk./: Segmenty a kontext /= Szegmen-  
tumok és kontextus/, Litteraria XV., Bratislava 1973
- 14 Vö. Doležal, Lubomír: Narrative Semantics, PTL /A  
Journal for Descriptive Poetics and Theory of  
Literature/, Vol.1., 1/1976, 129-151.; uő: O jazyku  
současné české literatury /= A jelenkori cseh iroda-  
lom nyelvéről/, Jazykovedné štúdie VII., Bratislava  
1963, 169-175
- 15 Vö. Mistrík, Jozef: Štylistika slovenského jazyka  
/= A szlovák nyelv stílisztikája/ II. kiadás Bra-  
tislava 1977, 372-382
- 16 Vö. Mistrík, Jozef: i.m., 397-413
- 17 Findra, Ján: Rozbor štýlu prózy /= A próza stílusának  
elemzése/, Bratislava 1971
- 18 Levý, Jiří: Bude literární věda exaktní vědou? /=Lesz-e  
egzakt tudomány az irodalomtudomány?/, Praha 1971
- 19 O interpretácii umeleckého textu /= A művészi szöveg e-  
lemzéséről/, Pedagogická fakulta v Nitre, I., 1968;  
II., 1970; III. 1972; IV. 1973; V. 1976.



- 20 Miko, František: Štýlové konfrontácie / = Stíluskonfrontációk/, Bratislava 1976; uő: Text a štýl / = Szöveg és stílus/, Bratislava 1970; uő: Od epiky k lyrike / = Az epikától a líráig/, Bratislava 1973
- 21 Popovič, Anton /szerk./: Literárna komunikácia / = Irodalmi kommunikáció/, Martin 1973
- 22 Hausenblas, Karel: Výstavba jaykových projevu a styl / = A nyelvi megnyilatkozások és stílusok felépítése/, Praha 1971
- 23 vő. Popovič, Anton: Estetická metakomunikácia / = Esztétikai metakommunikáció/, in: Miko, František - Popovič, Anton: Tvorba a recepcia / = Alkotás és recepció/, Bratislava 1978, 239-386
- 24 Popovič, Anton /szerk./: Literárne vzdelanie / = Irodalmi műveltség/, Martin 1976
- 25 Osol sobě, Ivo: Divadlo, které mluví, zpívá a tančí / = Színház, amely beszél, énekel, táncol/, Praha 1974
- 26 vlašín, Štěpan /szerk./: Slovník literární teorie / = Az irodalomelmélet szótára/, Praha 1977
- 27 Ďurišin, Dionýz: Sources and Systematics of Comparative Literature. Bratislava 1974; uő: O literárnych vzťahoch / = Az irodalmi kapcsolatokról/, Bratislava 1976
- 28 Čepan, Oskár: Kontúry naturizmu / = A naturizmus konturai/, Bratislava 1977  
 Rosenbaum, Karol: Priestorom literatúry / = Az irodalom terein/, Bratislava 1970; uő: Pamät literatúry / = Az irodalom emlékezete/, Bratislava 1978  
 Šmatlák, Stanislav: Sučasnosť a literatúra / = Jelenkor és irodalom/, Bratislava 1975  
 Miko, František: Estetika výrazu / = A kifejezés esztetikája/, Bratislava 1969  
 Bagin, Albín: Literatúra v premenách času / = Az irodalom az idő változásaiban/

- Tomiš, Karol: O štýle slovenskej prózy /= A szlovák próza stílusáról/, Bratislava 1975
- 29 Šabouk, Sáva: Umění, systém, odraz /= Művészet, rendszer, visszatükröződés/, Praha 1973; uő: Břehy realizmu /= A realizmus partjai/, Praha 1973; uő: Člověk a umění ve struktuře světa /= Az ember és a művészet a világ strukturájában/, Praha 1974
- Mathauser, Zdeněk: Odraz - vrstvy - vhléd /= Viszszatükrözés - rétegek - betekintés/, Estetika 1/1977, 22-39
- 30 Števcěk, Ján: Lyrizované próza /= Lirizált próza/, Bratislava 1973; uő: Estetika a literatúra /= Esztétika és irodalom/, Bratislava 1977
- 31 Smatlák, Stanislav: Básnik a diéta /= A költő és a gyermek/, II. kiadás, Bratislava 1976
- Tenčík, Frantisek: Umění dětem /= Művészet a gyermekeknek/, Praha 1972
- Kopál, Ján: Literatúra a detsky aspekt /= Irodalom és a gyermeki szempont/, Bratislava 1970

Bányai János:

#### NARRATIVIKAI KUTATÁSOK JUGOSZLÁVIÁBAN

Az elmúlt években a Jugoszláviában folytatott próza-elméleti kutatások közül megkülönböztetett figyelmet érdemel az ún. "zágrábi irodalomkritikai iskola" tevékenysége. Az iskola körébe tartozó irodalomtudósok és történészek az irodalomkutatás két alapvető módszerét alkalmazták: a nyelvi-stilisztikait /innen a tudóskör másik megjelölése: "stilisztikai iskola"/ és az interpretációst. A narrativikai kutatások nagyobb részét ez az utóbbi módszer jellemzi. A narrativikai interpretációk közül kiemelkedik Mladen Engesfeld és Stanko Lasić könyve; egy-egy Krleža-regényt elemeztek, Engesfeld a nagy horvát író Filip Latinowicz visszatérése, Lasić pedig a Zászlók című közismert regényt.<sup>1</sup>

Engesfeld tanulmánya a hagyományos interpretációs módszert követi. Kiindulópontja a téma és a téma helyének kijelölése Krleža életművében. Ezekről az alapokról indulva vizsgálja a tartalom jellemző jegyeit és összetevőit, majd pedig a regény jellemeinek rendszerét. Elemzése tartalom-központu, bár - elsősorban utalások formájában - kitér a regény felépítésének, a regényanyag elrendezésének és a megformálás strukturájának ismertetésére is.

Stanko Lasić könyve ennél összetettebb feladatra vállalkozott, már csak azért is, mert a Zászlók - Krleža ez ideig utolsó nagyszabású prózai műve, amelynek középpontjában /mint Robert Musil A tulajdonságok nélküli emberének vagy Hermann Broch Holdkórosainak is / a Monarchia áll, a Monarchia felbomlásának, végének drámája és komédiája - a Filip Latinowicz-regénynél bonyolultabban fejleszti ki belső és külső formáját. Lasić szerint Krleža a Zászlók című regényében alakította ki azt a narráció-típust, melynek előjelei korábbi műveiben is felismerhetők, de végső eredményeit csak itt szemlélhetjük,

mégpedig teljes összefüggésben Krležának azzal a felismerésével, hogy a "teljes ember fikció, az ÉN csak akkor jut el önmaga igazáig, ha megvan a képessége és bátorsága, hogy el-lentmondásainak halmazait meg nem szüntette egyidőben élje".<sup>2</sup> Éppen ezért lesz a Zászlókban Krleža elbeszélői eljárásának központi formája a monocentrikus /narratív/ periódus felbontása kontrasztokra épülő, vagy több központot alakító, illetve a középpontot lebegtető periódusokra. Ezzel az eljárásával Krleža - Lasić szerint - végérvényesen szakított korábbi írói gyakorlatával, de egyidőben a horvát próza hagyományával is.

A különbség a két Krleža-elemzés között nemcsak az alkalmazott elemzési módszer, vagy az elemzési eljárás közben kialakított illetve átvett fogalmak forrásában és tartalmában mutatkozik meg, hanem mindenekelőtt abban, hogy Engelsfeld elemzése a hagyományos tartalomelemzés viszonylagos teljességére törekszik, s eközben a narratív súlypontok filozófiai háttérét érintetlenül hagyja, Lasić pedig szoros összefüggést tételez fel a narratív strukturák és egyfajta létezés-filozófia között /tanulmányának nyelve Heidegger metafizikai nyelve felé tendál/, miközben hangsúlyozza, hogy elemzése nem öleli, nem ölelheti fel a regény teljes világképét. Ezek azonban nem választják el egymástól oly élesen a két tanulmányt, mint éppen az, hogy Engelsfeld munkája nem, vagy csak az átvételek alkalmazása szintjén érintkezik prózaelméleti kérdésekkel, míg Lasić Zászlók-elemzése elsősorban elméleti szándéku, és sajátos helyet foglal el a szerző más prózaelméleti munkái között, hiszen ebben az elemzésben alkalmazza a bűnügyi regény poétikájáról korábban írott munkájának tapasztalatait, és előrejelzi azokat a kérdéseket, amelyeket majd legujabb, a narratív struktúra problémáiról szóló munkájában dolgoz ki. Ezért éppen Lasić prózaelméleti kutatása tarthat igényt közelebbi érdeklődésre.

Mielőtt azonban - legalább jelzések formájában - körvo-

nalaznánk Lasić gondolatmenetét, egy-egy pillanatra meg kell állnunk a zágrábi irodalomkritikai /stilisztikai/ iskola még két, tárgykörünkbe vágó munkájánál.

Említést kell tenni Milivoj Solar "A prózaelmélet aspektusai" alcímet viselő Eszme és elbeszélés/Ideja i priča/ című munkájáról.<sup>3</sup> A könyv alapját a szerző egyetemi előadásai képezik. Egyrészt első feladatának tekinti a prózaelméleti ismeretek és a prózaelemzés fogalomkörének ismertetését valamint kritikáját, ugyanakkor azonban megkísérel egy viszonylagos önálló rendszert is kidolgozni "a művészi próza természetéről és formáiról". Önálló rendszert Milivoj Solar azonban nem dolgozott /talán nem is dolgozhatott/ ki. Végül is addig jutott, hogy bebizonyította, "a művészi próza poétikájának elsősorban a szöveg és az olvasó között lejátszódó folyamatokkal kell foglalkoznia, mert ez a viszony sorsdöntő minden olyan prózaelemzés számára, amely a művészi prózát tekinti tárgyának és nem egyszerűen a prózai kifejezést".<sup>4</sup> Ezért - szerinte - a művészi prózában nem annyira a "bemutatás eszközeit", inkább a "bemutatott tárgyiasságokat" és a "felépített világképet" kell kutatni. Milivoj Solar könyve éppen erre vállalkozik. Közben azonban nem tud szakítani a hagyományos fenomenológia számottevő prózaelméleti fogalmaival, és csak érintőlegesen szól az újabb prózaelméleti kutatásokról. Éppen ezért állithatja, hogy - ha művészi prózáról van szó - a műalkotás Ingarden által megállapított rétegei közül az elemzést a harmadiktól kell kezdeni, mert - szerinte - "csak itt észlelhetők azok a mozzanatok, amelyek a művészi prózát művészivé teszik".<sup>5</sup> Ennek alapján következtet arra, hogy a művészi próza a "fiktív valóság" nyelvével dolgozik, s így költői világképet alkot meg, ami szerinte nem más, mint a költészet "elveszített paradicsomának értelmi /racionális/ uton való visszaszerzése".<sup>6</sup>

Az eddig emlegetett munkák elsősorban a tudomány számára fontosak. A stilisztikai iskola műhelyéből nemrégiben egy szélesebb körű érdeklődésre is számot tartó regénytörténeti

munka került ki, Aleksandar Flaker Farmernadrágos próza /Proza u trapericama/ című könyve.<sup>7</sup> U. Plenzdörf Az ifju W. új keservei című regénye adta az ötletet az emlékezetes /Zabhegyező óta kialakult, sok helyütt "fiatal prózairásnak" nevezett regénytípus elméleti és történeti felismeréséhez. A farmernadrág itt ideológiát és világnézetet jelent, viselőik - regényhősök és regényírók egyaránt - kialakították a farmernadrágos magatartást, amelynek szociológiai középpontja az un. felnőttekhez való - természetesen - elutasító és tagadó viszonyulás, másrészt pedig az infantilizált nyelv, amely nem tesz látható különbséget hős és elbeszélő között, minek következtében létrejön az "elbeszélő infantilizmusa", amiből nemcsak egy furcsa, de élesre metszett világlátási nézőpont következik, hanem egy sajátos elbeszélésforma is, volta-képpen a regény látványos bírálata. Keletnémet, lengyel, ukrán példákon bizonyítja Flaker, hogy ez a regényforma a keleti irodalmakban virágzott - és szerinte virágzik is -, mégpedig azokban az irodalmakban, amelyekben elég erőteljes az irodalmi urbanizmus, mert Flaker szerint a "JP" elsősorban városi jelenség. Részletekbe menő regényelemzések sorával bizonyítja ennek a regényformának a létjogosultságát, ugyanakkor azonban igen elnéző a regényforma tulkapásai, nem szándékos, hanem "valóságos" infantilizmusai iránt. Furcsa, de nyilván nem rendhagyó jelenség, hogy miként válik /válhat/ egy irodalomtudós, aki - mondjuk, mint Flaker - kelet-európai összehasonlító vizsgálatainak eredményeivel szerzett tekintélyt és tudósi rangot - a farmernadrágnak, a JP-nek lelkes szószólójává, mégpedig akkor, amikor ennek a valóban érdekes prózajelenségnek a csillaga leáldozóban van.. Ettől eltekintve azonban Flaker tanulmánya - bár elsősorban regénytörténeti szándékkal készült - viszonylag érdekes módon veti fel a regényforma alakulásának és átalakulásának kérdéseit, ugyanakkor pedig meggyőző módon alkalmazza - elemzése során - a regénynyelv vizsgálatának eddigi eredményeit.

Említettük már, a zágrábi stilisztikai iskola kutatói közül elsősorban Stanko Lasić foglalkozik koncepciózusan és

tervszerűen prózaelméleti és narrativikai kérdésekkel. Ezért érdemesnek látszik kutatásainak legalább néhány fontosabb mozzanatára rámutatni.

1970-ben, a stilisztikai iskola folyóiratának, az iskola alapítója, Zdenko Škerb professzor tiszteletére kiadott szokatlanul vaskos számában tette közzé Stanko Lasić Vázlatok egy Šenoa-tanulmányhoz című irását,<sup>8</sup> amely - a szerző újabb prózakutatásainak távlatából - a korábban végzett, első-sorban regénytörténeti /és filológiai/ kutatások lezárása, s egyúttal az ott szerzett elméleti tapasztalatok később sorra kerülő radikalizálásának előrejelzése. Ezért nem tekinthető véletlennek, hogy éppen ez a tanulmány zárja Stanko Lasić legújabb, A narratív struktúra problémái<sup>9</sup> /Problemi narativne strukture/ című munkáját. Az 1970-es tanulmány szó szerint /még semmit sem tartalmaz abból, amivel Stanko Lasić későbbi munkáiban foglalkozik, ugyanakkor azonban meggyőzően illusztrálja, hogy a hagyományos regénytörténeti és filológiai módszerekkel aligha lehetséges a regény korszerű problémakörének megközelítése: a hagyományos regényé sem, mert ezeknek a módszereknek a segítségével éppen a regény - a narratív struktúra - alapvető, mondjuk az un. narratív periódusok struktúrázásának és elrendezésének kérdésére, nem kaphatunk választ. Vagyis - a Šenoa-vázlat tanulsága szerint - a hagyományos /irodalom/történeti regényelemzés totalizálása a módszer csődjéhez vezet, ami viszont kötelezővé teszi az elméleti továbbgondolást. Természetesen új alapokról, más módszerek után kutatva.

Ennek az elméleti továbbgondolásnak az első állomása volt Stanko Lasićnak az 1973-ban kiadott A bűnügyi regény poétikája<sup>10</sup> /Poetika kriminalističkog romana/ című munkája, a második az egy évvel utána megjelenő, itt már emlegetett Krleža-elemzés és végül a harmadik, a legfontosabb lépés az 1977-ben megjelent A narratív struktúra problémái című munka.

A bűnügyi regényben Stanko Lasić a prózaelméleti álta-

lánosítások elméleti előzményét véli felismerni, egészen egyszerűen azért, mert - szerinte - a bűnügyi regény nem létezik egyedi formában, csak modellként. Ezért a nehezen meghatározható irodalmi gyakorlatot egyetlen modell működése alapján figyelhette. Annál is inkább, mert a bűnügyi regény struktúrája nagy ellenállást mutat minden újítással szemben, más szóval stabil struktúra. Éppen ezért a bűnügyi regény struktúrájáról az elmélet sokkal többet tud, mint mondjuk a spirális vagy a lineáris narráció modelljeiről. Így Lasić elemzése a bűnügyi regény általános struktúrájára szorítkozik, s ennek alapján állapítja meg, hogy "A bűnügyi regény poétikája nem más, mint e struktúra-típus analitikus leképzése."<sup>11</sup> Ily módon a bűnügyi regény poétikája ennek a struktúrának a principiumát keresi, meghatározza azt a regényszintet, amelyen a struktúra e principiuma legvilágosabban és legadekvátábban mutatkozik meg, és végül ennek a regényszintnek általános sémáját kutatja és azokat a formákat és változatokat, amelyekhez ebből az általános sémából a dedukció elvezet.

Egyik oldalról az a tény, hogy a bűnügyi regény stabil struktúra, másik oldalról pedig, hogy a bűnügyi regény poétikájának kutatási területe ily egyértelműen meghatározható, alkalmat nyújtott Lasićnak, hogy a bűnügyi regény nagy korpuszának tapasztalatai szerint vizsgálja 1./ a regény fabulatív-kompozíciós szintjének komplex rétegzettségét, 2./ a regénykompozíció általános sémáját és 3./ a bűnügyi regény bázikus szerkezetének sémáját. Nyilvánvaló tehát, hogy Lasić a bűnügyi regényre összpontosít, de ezen túlmenően ez a sajátos irodalmi forma alkalmat nyújtott számára egy általánosabb elméleti érdeklődés kifejtésére, hiszen eltekintve a sajátosan bűnügyi problémáktól, mondjuk a rejtély kérdésétől, Lasić elemzése során olyan fogalmakat dolgozott ki, amelyek elméleti érvényességét majd később, a narratív struktúráról írt könyvében bizonyítja.

Ezenkívül még valamire hívja fel a figyelmet. Arra, hogy aki regény-kérdésekkel és prózaelmélettel foglalkozik, sosem szabadulhat meg teljesen a narráció misztériumától és a



történet kultuszától. Hiszen - amint Lasić mondja könyvének utolsó mondatában - a luciditás és az abszurdum sivatágában a narráció misztériuma és a történet kultusza az utolsó és egyetlen oázis.

A bűnügyi regény elemzése során szerzett elméleti tapasztalatok egy részét alkalmazta és ellenőrizte Lasić a már emlegetett Zászlók-elemzésben. Elsősorban a Krleža-regény kompozíciós szintjeinek vizsgálata során, valamint a szűzséfabula oppozíció elemzésekor. Azzal a különbséggel, hogy míg a bűnügyi regény poétikájának kidolgozása közben a tiszta szerkezeti elemek funkcionálását szemlélhette, a Zászlók-interpretációban már döntő lépést tehetett a számára oly vonzó lét- és létezéselméleti, tisztán filozófiai kérdésfeltevések felé. Vagyis, itt már azt is kutatta, hogy az írói eljárás narratív strukturákat létrehozó praxisa miként válik egzisztencia-élménnyé. A zágrábi stilisztikai iskola tartalom-elemzéseinek eddig ismert egyetlen változatával sem tart fenn kapcsolatot Lasić interpretációja, de nem is marad meg pusztá struktúra-leírásnak, hanem megkísérli a regény különböző kompozicionális és strukturális szintjeinek filozófiai értelmezését.

Ez a törekvés jellemzi a narratív strukturákról írt munkáját is. Mindjárt a könyv legelső, egy lehetséges regényelméletet körvonalazó fejezetében nem a regényíró, hanem a regény tudatáról beszél, ami nem egyszerű esszéisztikus megfogalmazás, hanem elméletirői gyakorlatának fontos mozzanata, hiszen azt állítja, hogy "a regény-tudat szerencsétlen tudatként létezik", mert a regény-tudatot a totalitás után hiábavaló nosztalgia határozza meg, és azért szerencsétlen ez a tudat, mert tudja, hogy a totalitás el nem érhető, hogy a nosztalgia nem gyógyítható. Ebből, a filozófiatörténet sok fejezetével egybehangzó nézőpontból fejti ki az un. "lehetséges regényelmélet" problémakörét, arra utalva, hogy a regényelmélet feladata nem a totalitás meg- vagy visszaszerzésének kutatása

a regényírás számára, hanem ennek a szerencsétlen tudatnak és ennek a nosztalgiának az elemzése.

Lasić könyve azonban még csak nem is körvonalazza ezt a regényelméletet, a könyv első fejezetében felvetett kérdésekhez nem is tér vissza, hanem a továbbiak során megkísérli kiválasztani azokat a regény-elemeket, amelyek elemzése a narratív strukturák rendszerének felépítéséhez vezethet.

Könyve ezért viseli az Adalék a narratív szintagmatika tipológiájához alcimet. Kiindulópontja az "elsődleges elemi narratív szintagma" vagy a "narratív paragrafus /szakasz/". Az elsődleges narratív szerkezet természetesen nem esik egybe a regény valamely bekezdésével, vagy fejezetével. Narratív paragrafusnak tekinti Lasić a regény szövegének azt az elhatárolt részét, melyben a narratív szubsztancia egésze működik, ami azt jelenti, hogy a narratív paragrafus kiterjed minden narratív szintre, vagyis benne a narratív struktúra egésze tükröződik. A narratív paragrafus tehát "regény a regényben". Olyan mikrostruktúra, amelyben megvan a lehetőség, hogy makrostrukturává lépjen elő, hiszen egyetlen narratív paragrafus elemzése alapján megközelítőleg minden elmondható a regény /egy konkrét regény/ hőseiről, stílusáról, a narráció általános típusáról, a témáról, stb. Vagyis a regény bármely elsődleges narratív szintagmájának elemzése a regény strukturális principiumának megértéséhez vezet, kifejezett formában a strukturálisan homogén regények esetében.

Lasić az elsődleges narratív szó szerkezetnek a felépítését és funkcióját vizsgálja elsősorban, nem tér azonban ki a paragrafus határainak leírására. Kérdés ugyanis, hogy egy szöveg rendszerében mettől meddig terjedhet egy ilyen narratív periódus. Valószínűleg alkalmazható a paragrafus elhatárolásakor a négy mozzanatot - a cselekvés helyét, a cselekvő személyt, a cselekvés idejét és a cselekvést - számba vevő szegmentálási gyakorlat.<sup>12</sup> Bár nem bizonyos, hogy minden ilyen szegmentum azonos lenne a narratív paragrafussal, amely

- Lasić szerint - regény a regényben. Megoldatlan problémája ez Lasić fejtegetésének, de ez a kétely nem teszi kérdésessé a narratív paragrafus általa kidolgozott tipológiáját.

Lasić a narratív paragrafusnak a következő típusait írja le:

- homogén narratív paragrafus, amely elsősorban a hagyományos regény sajátossága;
- az oximoron vagy ironikus paragrafus, a polgári regény jellemzője.

A paragrafus e két típusára az arányosan elhelyezett középpont jellemző. A következő típusokra a középpont eltolódása vagy éppen szóródása lesz karakterisztikus. Ezek:

- diszperzív paragrafus;
- komplex periódus;
- monocentrikus periódus;
- többközpontu, kontrasztra épülő és a központot lebegtető periódus.

Az elsődleges narratív szószerkezettől a felbontott periódusig leírt típusok egyuttal fejlődésivet is érzékeltetnek, hiszen az utóbbiak a korszerű regény jellemzői.

Lasić Krleža-elemzésében a komplex és a monocentrikus periódust dolgozta ki közelebbről és elég látványosan is. A szekvenciák további típusait csak kiragadott szövegrészekkel illusztrálta. Ettől függetlenül könyve olyan tapasztalatokat kínál fel, melyek a regényelemzések során valóban alkalmazhatók, bár nem biztos, hogy az itt megjelölt uton el lehet jutni akár a Lasić által jelzett lehetséges regényelméletig is.

És talán nem furcsa éppen Lasić elemzésével kapcsolatban mondani, hogy ekkora luciditás láttán nem érdektelen visszanyarodni a történet kultuszához.

### Erzählforschung in Jugoslawien

Die moderne Erzählforschung knüpft sich in Jugoslawien an die Tätigkeit der Zagreber literaturwissenschaftlichen Schule, deren Mitglieder im wesentlichen sprachlich-stilistische Verfahren und verschiedene Interpretationsmethoden verwenden. Engelsfeld steht unter dem Einfluss der traditionellen inhaltlichen Interpretation, M. Solar versucht die Prozesse, die sich zwischen dem Text und dem Leser abspielen, in den Mittelpunkt der Untersuchung zu stellen, Flaker diagnostiziert neue sprachliche Ausdrucksweisen, und bei dem bedeutendsten Theoretiker der Gruppe, Lasic entfaltet sich eine selbständige Konzeption von der Narration, die von der Bestimmung der spezifischen sprachlichen Konstitution bis zur philosophisch-ontologischen Auslegung der Fragen reicht.

Jegyzetek

- 1 Mladen Engelsfeld: Interpretacija Krležina romana Povrata Filipa Latinovicza /= Krleža Filip Latinowicz visszatérése' c. regényének interpretációja/, Liber, Zagreb 1975, Stanko Lasić: Struktura Krležinih "Zastava" /= Krleža "Zászlók" c. regényének strukturája/, Liber, Zagreb 1974
- 2 Lasić: i.m. 5.
- 3 Milivoj Solar: Ideja i priča. Aspekti teorije proze /= Eszme és elbeszélés. A prózaelmélet aspektusai/ Liber, Zagreb 1974
- 4 Solar: i.m. 15-16.
- 5 Solar: i.m. 17-18.
- 6 Solar: i.m. 18.
- 7 Aleksandar Flaker: Proza u trapericama /= Farmernadrágos próza/, Razlog, Zagreb 1976.
- 8 Stanko Lasić: Skice za studiju o Šenoi, /=Vázlatok egy Senoa-tanulmányhoz/ Umjenost riječi 1-2/1970, 137-146.
- 9 Stanko Lasić: Problemi narativne strukture. Prilog tipologiji narativne sintagmatike /= A narratív struktúra problémái. Adalék a narratív szintagmatika tipológiájához/, Liber, Zagreb 1977
- 10 Stanko Lasić: Poetika kriminalističkog romana. Pokušaj strukturalne analize, /= A bűnügyi regény poétikája. Liber, Zagreb 1973.
- 11 Lasić: 10. 13.
- 12 Voigt Vilmos: Szegmentumszekvencia-típusok a négy novellában és ezek ideológiai konzwkvnciái, In: Hankiss Elemér /szerk./: A novellalelmzés új módszerei, Budapest 1971, 105-119.

Bojtár Endre:

#### A NARRATOLÓGIA LENGYELORSZÁGBAN

Egy kicsit messzebbről kezdeném: a lengyel irodalomtudomány általános helyzetével. Legjellemzőbb jegyének általában azt mondanám, hogy elmélet-centrikus, oly fokig, mint talán sehol a világon. Ez tűnhet persze előnyének is, de kétségtelen, hogy vannak hátulütői. A legnagyobb az, hogy létrejött egy hibás és káros, mert a munkát hátráltató azonosítás: az irodalomelmélet az tudomány, s minden, ami nem elmélet, az nem tudomány. Az irodalomtörténetírás kérdéskörét most kikapcsolva a játékból, ez az azonosítás végképp elszakította egymástól a tudományosnak elismert elméletet és a tudománytalan, impresszionista fecsegésnek tartott kritikát. Ez önmagában még nem lenne baj. Az már azonban aggasztja a lengyeleket is, hogy az elmélet - kritika szembenállás egyet jelent a régi forma - tartalom szembeállításával. A lengyel irodalomelmélet szinte minden jelentős alakját kisebb-nagyobb, de inkább nagyobb mértékben megérintette a strukturalizmus-neostrukturalizmus, s mint ilyenek, elsősorban tudományuk tárgyának morfológiai sajátosságait dolgozták ki, míg a kritikának maradt a tartalom, "az irodalmi tényyszerűség e leggyánúsabb és legkörrülhatárolhatatlanabb szférája".

Ilyen körülmények között a narratológiának rendkívül fontos szerep juthat: mint a szemantika, tehát az irodalmi művek jelentésének, tartalmának a vizsgálatával foglalkozó tudomány részének, melynek tudományos voltát a legádázabb strukturalista sem vonja kétségbe /hiszen leggyakrabban a strukturalistákból lettek a narratológusok .../, a narratológia megteremtheti a tudományos tartalomkutatót. Hogy ez milyen nagy eredményekkel kecsegtet, azt máris mutatja néhány egészen elsőrangú munka, mint például Henryk Markiewicz "Az ideológia az irodalmi műben" című tanulmánya,<sup>1</sup> vagy Eile "A regény világnézete" című könyve,<sup>2</sup> melyek mindegyike valamilyen narratív műfajból kiindulva különít el tartalmi egységeket az irodalmi műben.

Van azonban a narratológiának egy ezzel épp ellentétes irányultsága is. Megint csak messzebből kezdeném. A lengyel irodalomelméletet a 70-es évek elején, tehát valamivel később, mint a miénket, kezdte megérinteni az un. olvasó irodalomelmélete, tehát az a felismerés, hogy az irodalmi mű létébe beleértendő az olvasó is. Ennek a folyamatnak a csúcspontja 1974-re tehető, mikor az IBL konferenciát rendezett "A modern irodalomtudomány módszertani kérdései" címen.<sup>3</sup> Az olvasócentrikus szemléletmód elterjedt a lengyel irodalomelméletben. Ennek illusztrálására hadd hozzak fel néhány példát, néhány idézetet. Stanisław Dąbrowski azt írja, hogy "a műben az olvasó a konstruálója, megteremtője olyan nagyságrendű egységeknek, mint a jellem, a cselekmény vagy fabula, de a mű egész értéke is."<sup>4</sup> Janusz Ślawinski nemcsak olvasórétegekről beszél, hanem olvasástípusokról, mikoris az olvasás "terápia, ismeretszerzés, erkölcsi nevelés, ideológiai érvek tárháza, szórakozás", s mint ilyen eredményezheti "az érzelmek rendszerezését, felkészítést a világra, a világ megmagyarázását, menekülést valami elől, vigaszt, a szabadidő kitöltését stb."<sup>5</sup> Edward Balcerzan, miután arról ír, hogy ahhoz, hogy meg tudjuk állapítani a művek világnézetét, az irodalomszociológia legsürgetőbb feladata az olvasók világnézetének vizsgálata, azon töpreng, hogy a műnél nagyobb irodalmi egységeket /tehát pl. egy irodalmi irányzatot/ főként azért szinte lehetetlen elkülöníteni, mert "a kutató az adott szövegcsoporthoz szemben nem helyezkedhet az olvasó álláspontjára."<sup>6</sup>

Mindez, azt hiszem, kellőképpen bizonyítja, hogy az olvasó bevonása az irodalomelméletbe milyen tág lehetőségeket biztosított, s mennyire levegősebb volt ez a szemlélet, mint a korábbi dogmatikus merevség, akár az, amelyik egyetlen igaz olvasó, egyetlen "helyes" olvasatához kötötte a művet. Annál érdekesebb volt az az átállás az olvasó oldalára, mert kicsivel korábban, pályájuk kezdetén ugyanezek a kutatók - tehát Ślawinski, Balcerzan, Michał Głowiński, Jan Blonski - jóval "strukturálisabbak" voltak, inkább objektumként fogták fel a műalkotást. Az olvasó szempontjait messzemenően figyelembe vevő pályamódosítás

azután a briliáns munkák egész sorát eredményezte, melyekben hogy úgy mondjam, el van találva a mű objektivitásának és az elemző tudós szubjektivitásának az aránya.

Az olvasó demiurgosz-szerepének a feltételezése azonban bizonyos veszélyeket is rejt magában. Arról van szó, hogy a szöveg csak annyiban létezik az olvasó számára, amennyiben ellenállásként létezik, éppen az olvasó demiurgosz szerepével szemben; szembeszegül az olvasó autonómiájával, mikor az a szöveget értékeli és értelmezi. Épp ez az ellenállás jelenti a szöveg szemantikai rugalmasságának, tágíthatóságának, ha úgy tetszik: többértelműségének a határát. Ha ezt a határt nem ismerjük el, akkor tiszta olvasói szollészizmusozhoz juthatunk, az "ahány olvasó, anynyi mű" elvéhez. Vannak a lengyel kutatók között, akik már-már kacérkodnak ezzel az elvvel, annál is inkább, mert olyan tekintély támogatja őket ebben, mint Juriy Lotmané, aki szerint nem létezik a fent említett határ /ezt nevezi "az irodalmi műalkotás mitológikus aspektusának"/, amit a végtelenbe helyez.<sup>7</sup> Csak zárójelben jegyzem meg, hogy amikor először olvastam Lotmannál, hogy "az irodalmi műalkotás a valóságot, tehát végtelen tárgyat modellel, azaz az egész életet a maga totalitásában", akkor felkaptam a fejem, mert mintha olvastam volna már valami hasonlót. Aztán rájöttem, hogy hol: Lukácsnál. A műalkotás világszerűsége, a mű totalitásának a tükröképszerű megfeleltetése, tehát az az elmélet, mely az olvasót soha, egyetlen pillanatig sem vette figyelembe, lám, furcsa módon egy olyan elmélettel mutat rokonságot egy ponton, amely, ha szabad így mondani, tulzásba viszi az olvasó figyelembevételét.

Visszatérve azonban a lengyel narratológiához, az olvasó irodalomelméletével szemben ezuttal a narratológia tipizálási, formalizálási irányultsága érvényesült. /Hogy ez milyen jellegű, arról később mondanék egy-két szót./ A beszámoló e részét lezárva tehát emlékeztetnék még egyszer a narratológia kettős irányára: az irodalmi kritika tartalomvizsgálatával szemben a narratológia az irodalomelmélet "tartalmazására" törekszik, míg az olvasó irodalomelméletével szemben újra valamiféle "formalizálással"



segít egyensúlyt teremteni.

Néhány szót arról, hogy időben hogyan lehet betájolni a lengyel narratológiát. Tzvetan Todorov a *Grammaire du Décameron*-ban, amely 1967-ben készült el, így ír: "a narráció jelenségével nemcsak az irodalomban találkozhatunk, hanem más olyan területeken is, melyek mindegyike egyelőre más tudományághoz tartozik /például népmesék, mitoszok, a film, az álmok, stb./. A narráció olyan elméletét próbáljuk kidolgozni, mely alkalmazást nyerhet mindezen területeken Munkánk ezért nem annyira az irodalomtudományhoz, mint inkább egy még nem létező tudományhoz, a narratológiához, az elbeszélésről szóló tudományhoz tartozik." Alig négy évvel később egy urbinói szövegben Per Aage Brandt már a narratológián belül bizonyos irányokat különböztet meg,<sup>8</sup> Az ilyen irányu lengyel kutatások egy évvel később, tehát 1972-ben kapnak folyóiratot, az IBL kiadásában megjelenő *Teksty*-t. Az igazsághoz tartozik azonban, hogy ez csak a szervezett kutatások erőteljes megindulása, mert egyes elszórt kísérletek jóval korábbiak, így például Slawinski már 1967-ben publikált narratológiai tanulmányt.<sup>9</sup>

Mi jellemzi a narratológiát általában a lengyel kutatók felfogása szerint? Első helyen talán azt említeném, hogy vitatja a humán tudományágak eddigi munkamegosztását. Hiszen egyfelől a narratológiát az irodalomtudomány részeként kezelt poétika részeknek tartják, másrészt az irodalomtudomány egyik fontos része az elbeszélő művek vizsgálata kétségtelenül a narratológia alkalmazása, tehát az irodalomtudomány itt a narratológia egyik alfejezete. Ha a zűrzavart érzékeltetni akarom, így is fogalmazhatok: a narratológia olyan egész, mely saját része részének a része.

Ez az abszurd megfogalmazás olyan eltolódásra figyelmeztet, mely a humán tudományok rendszerében végbement. Mire gondolok? Arra, hogy a humán tudományok eddig az ún. tények különbsége alapján voltak felosztva, most viszont más felosztási kritériumok kerülnek előtérbe, melyek a humanisztika világának többsikuságából következnek, abból, hogy elvetjük az állítólagos tény-

szerűségük által definiált halmazokat, egységeket, s olyan konstruált egységeket hozunk létre, melyeket a módszer jelöl ki. Olyasmire gondolok itt, mint mondjuk az irodalmi művek szemléletében a morfológiai, szemiotikai vagy axiológiai módszer, szemléletmód megkülönböztetése, mely módszerek azután létrehozták az irodalmi műben a nekik megfelelő morfológiai, szemantikai és esztétikai tárgyat. Mivel a narratológia fiatal tudományág, nehéz megmondani, hogy az irodalmi műre vonatkoztatva olyan általános módszerről van-e szó, mint az előbb említettek. A választól függetlenül nekem úgy tűnik, hogy a "narratív" valahol a morfológiai-strukturális és a szemantikai tárgy között helyezkedik el: "tartalmasabb", mint a morfológiai tárgy, és "formálisabb", mint a műnek valamely jelentés-egysége. /Talán épp ezért fejthetett ki maga a narratológia olyan kétirányú hatást Lengyelországban, amilyenről beszámolóm elején beszéltem./

A narratológia másik jellemzőjét több lengyel szerző abban látja, hogy az lerombolja az interdiszciplináritás mitoszát. Az első hallásra meglepőnek tűnik, hiszen a narratológia több tudományág együttműködéséből születik. Azonban nem tényeket vizsgál különböző tudományágak perspektívájából, hanem egy módszer szemüvegén át tekint a tényekre. Nem a tények, hanem a módszer - ez lehetne a jelszava. Nem érdekli a mű, hanem a művek előállításának gyakorlata. Ennélfogva lerombolja azokat a régi határokat, melyek a művek különböző gyűjteményei között fennállnak: az irodalom és más művészetek között, a művészet és az anyagi kultúra között, a kultúra és a termlés között. Wincenty Grajewski szerint "az interdiszciplináris szemlélet e határok fenntartásához volt menlevél,<sup>10</sup> mert segítségével volt szabályozható a gyűjtemények átcsoportosítása. Az új stratégia viszont a humanisztika világában az infrastruktúrát jelöli ki, vagyis azokat a módszereket, praxisokat, melyek a társadalmi tudatban strukturákat, jelentéseket, értékeket, narratívokat hoznak létre."

Ezzel függ össze a narratológia harmadik általános jellemzője, az ugyanis, hogy nem ismeri el a kutatás tárgyának szükség-

szerűen specifikus voltát /mint például tették az orosz formalisták, az irodalomtudomány legismertebb specifikátorai/, hiszen a narratológia nem az elbeszélésnek titulált irodalmi művek specifikumával foglalkozik, hanem ezekben a művekben az elbeszélést keresi. De persze nemcsak ezekben, hanem más, irodalmon kívüli területeken is, mint például: egy életrajzban, mely egy belső narráció fajtája lehet, a családi vagy nemzeti hagyományban, ahol bizonyos események narrációs precedensei léteznek, kodifikált és improvizált köznapi viselkedésformák "forgatókönyvei", melyekben sajátos narrációs szerepeket játszunk, stb.

Mivel beszámolómnak amugy is végére értem, hadd tegyek itt egy rövid kitérőt az utolsó ponthoz kapcsolódva. Az irodalmon kívüli narrációs helyzetek legteljesebb és messze legjobb leírását - meglehetősen ironikus leírását - én magyar szerzőnél láttam. Nem narratológia, hanem dramaturgia címszó alatt. Dániel Ferenc két részletet közölt eddig egy könyvből, amely a Mindennapi dramaturgiánk címet viseli. A narratológiának sok helyütt csak az a dolga, hogy behelyettesítse a dramaturgiát a narrációval, de ahol ez nem lehetséges, ott is el lehet indulni a narrációk osztályozásánál az ő nyomában. Felolvasnék az egyik részlet elejéről egy passzust: "Kettős dramaturgiával élünk. Az első a klasszikusoké, ez drámai szövegekhez kötődően mindig a színházak árnyékában fejlődött, s ezért nem is vállalkozhatott 'többre-másra', mint hogy az emberi cselekvések, összehatkozások színpadi megjelenését vizsgálja. Ennek a dramaturgiának a két és fél ezer éves eseménysorozata színházi fejezetekre oszlik. Mindnyájan tudjuk azonban, hogy létezik egy művekbe nem foglalt történelmi, sőt köznapi esemény dramaturgia is".<sup>12</sup> Látnivaló, hogy itt a színház helyére elbeszélő irodalmat, s dramaturgia helyére narrációt gondolhatunk. Dániel olyan mindennapi dolgok dramaturgiáját próbálja megragadni, mint például /von Clausewitz nyomán/ a háború vagy egy árvízi készültség, stb. Nyilvánvaló, hogy a Voigt Vilmos említette hármasságból: esemény - történet - elbeszélés, főként az első kettő, hogy úgy mondjam, irodalomelőt-

ti fok érdekli; ennek ellenére talán az irodalomkutatás számára is haszonnal járhat az ilyen munka figyelembe vétele.

#### Erzählforschung in Polen

Die Erzählforschung wird in Polen von morphologisch-strukturalistischen Grundpositionen aus betrieben, im Gegensatz zu früheren strukturalistischen Auffassungen stehen aber hier inhaltliche Zusammenhänge im Mittelpunkt und die Struktur wird in Abhängigkeit von dem Leser bzw. von dem Rezeptionsprozess bestimmt. Narratologie wird als eine einheitliche Methode eingeführt, die prinzipiell in verschiedenen Wissenschaften anwendbar ist und richtet sich somit gegen den Mythos der Interdisziplinarität. Mit dieser Neubegründung gibt die Narratologie zugleich ihren angeblich literarischen Charakter auf und wählt beliebige Ereignisse zu ihrem Forschungsobjekt.

Jegyzetek

- 1 Henryk Markiewicz: Ideologia a dzieło literackie /= Az ideológia és az irodalmi mű/ In: H. Markiewicz - J. Sławinski /szerk./: Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa, Kraków 1976
- 2 Stanisław Eile: Światopogląd powieści /= A regény világ-nézete/ Wrocław-Warszawa-Kraków 1973
- 3 H. Markiewicz - J. Sławinski /szerk./: Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa, Kraków 1976
- 4 Stanisław Dąbrowski: Z zagadnień Ideologii w dziele literackim /głos w dyskusji/ /= Az ideológia az irodalmi műben kérdéskörhöz/ /vitafelszólalás//, "teksty" 1975/5, 121
- 5 Janusz Sławiński: O dzisiejszych normach czytania /znawców/ /= Az értők/ olvasásának mai normáiról/ "teksty", 1974/3, 16
- 6 Edward Balcerzan: Opis, analiza, interpretacja /=Leírás, elemzés, értelmezés/, "teksty" 1976/4-5, 45
- 7 Jurij Lotman: Sztruktura hudozszesztenno tekszta, Moszkva 1970, 258
- 8 Erről: Wincenty Grajewski: O narratologii /= A narratológjáról/ "teksty" 1974/6, 32-33
- 9 Janusz Sławinski: Semantyka wypowiedzi narracyjnej /=Az elbeszélés szemantikája/ In: W kregu zagadnień teorii powieści, Wrocław 1976
- 10 W. Grajewski: i.m. 36
- 11 W. Grajewski: i.m. 39
- 12 Dániel Ferenc: Mindennapi dramaturgiánk, Mozgó Világ 1976/1, 64.

Bernáth Árpád:

GOTTLÖB FREGE JELENTÉSELMÉLETÉNEK IRODALOMELMÉLETI VONAT-

KOZÁSAI

Az irodalomelmélet - s ezen belül a narrativika - egyik alapvető kérdése az irodalmi mű és a valóság kapcsolata. Hogyan vonatkozik a szöveg, ha irodalmi mű, a valóságra? Kézenfekvő a feltételezés, hogy más módon, mint a nemirodalmi szöveg. Egy irodalomelméleti szempontból is releváns szemantikának rendelkeznie kell azokkal a fogalmakkal, amelyek lehetővé teszik a különbségtételt. Gottlob Frege szemantika-elmélete, ahogy többek között Az értelem és a jelentés vizsgálata /Über Sinn und Bedeutung, 1892/ c. tanulmánya alapján rekonstruálhatjuk, kielégíti ezt a feltételt. Pontosabban: csak bizonyos módosításokkal elégíti ki, mert Frege kísérlete, hogy az irodalmi szövegek jeleit /kijelentő mondatait, "tulajdonneveit"/ a nemirodalmi szövegek jeleitől megkülönböztesse, idézett tanulmányában ellentmondásokhoz vezet. Kimutatható ugyanis, hogy Frege más értelem- és jelentésfogalommal dolgozik, amikor a szétválasztásra sort kerít, mint amikor bevezeti a kérdéses fogalmakat. Az ellentmondások kiküszöbölésével viszont olyan szemantikai koncepcióhoz juthatunk el, amely jó alapul szolgálhat a gondolatmenetünket elindító kérdés megválaszolásához.

Hogy az ellentmondást feltárhassuk, lehetőség szerint pontosan rekonstruálnunk kell Frege gondolatmenetét, s különös tekintettel az irodalom és nemirodalom megkülönböztetésénél szerepet játszó meggondolásokra.

Mint már megjegyeztük, Frege nem általában irodalmi és nemirodalmi szövegek között tesz különbséget, hanem kijelentő mondatok, "tulajdonnevek" között. Így kísérlete csak annyiban általánosítható, amennyiben feltételezzük, hogy minden bennünket érdeklő szövegben vannak "tulajdon-

nevek", illetve elfogadjuk, hogy csak azok a szövegek érdekelnek bennünket, amelyekben vannak "tulajdonnevek". Mivel a feltétel teljesülése - mint a későbbiekből belátható lesz - egyben ahhoz is szükséges, bár nem elégséges, hogy egy szöveget narratív szövegnek nevezhessünk, szűkebb hatókörű kérdésfeltevésünk szempontjából ez a korlátozás csekély mérvű és elhanyagolható.

Eddig a "tulajdonnév" kifejezést mindig idézőjelben tettük, s kivételesen nem azért, mert - mint e mondatban - a jéről magáról akartunk beszélni. Az idézőjellel azt kívántuk kifejezni, hogy Frege nem a szokásos értelemben használja ezt a szót, továbbá azt, hogy kétséges, vajon a tulajdonnevek mellett nincsenek-e látszat-tulajdonnevek is. De hát végülis mit ért Frege "tulajdonnéven"? Azokat a mesterséges és természetes nyelvi jeleket /írásjeleket, szavakat, szókapcsolatokat/, amelyekhez a nyelvi konvenció alapján egy - a szó igen általános értelmében vett - tárgy rendelhető. A tulajdonnév ebben az értelemben tehát megkülönböztetendő a tulajdonképpeni tulajdonnévtől, mint amilyen például az "Arisztotelész" szó.

A tulajdonnév meghatározása lehetőséget ad egy újabb fontos fregei fogalom bevezetésére: azt a tárgyat, amelyet egy meghatározott tulajdonnév jelöl, a tulajdonnév jelentésé-nek nevezzük.

A jelentés definíciója máris megengedi, hogy különbséget tegyünk két tulajdonnév között: nyilvánvaló, hogy két tulajdonnév különböző, ha különböző a jelentésük. Frege szerint azonban pusztán a jelentéssel nem jellemezhetjük kielégítően a tulajdonneveket. Még két szemantikai kategóriát vezet be velük kapcsolatban, s így összesen három vonatkozásban tud köztük eltéréseket megállapítani. Ezek szerint:

/1/ Két tulajdonnév lehet csupán annyiban különböző, hogy különböző képzeteket kelt a befogadóban.

/2/ Különbözők lehetnek azonban abban is, hogy azok az értelmek, amelyeket a befogadó számára kifejeznek, különböznek.

/3/ Végül - mint már mondtuk - nemcsak a képzetek és az értelmek, hanem a jelentés tekintetében is különbözők lehetnek: akkor, ha a tárgyak, amelyeket a jelek a befogadó számára jelölnek, különbözőek. Ezek után nézzük meg, mit mond a szerző a képzetről és az értelemről a jelentéssel való összefüggésükben. "A tulajdonnév jelentése maga a tárgy, amelyet a tulajdonnévvel jelölünk; a hozzá kapcsolódó képzet teljesen szubjektív; közbülső helyet foglal el az értelem, amely ugyan nem szubjektív, mint a képzet, de nem is maga a tárgy."<sup>1</sup>

Az idézet után is az a fogalom marad homályban, amelyik feltehetőleg eddig is a leghomályosabb volt: az értelem fogalma. Mit jelent az "értelem" közbülső helye? Kövessük Freget, aki egy hasonlattal is megvilágítja a képzet, értelem és jelentés viszonyát. "Valaki távcsövön szemléli a Holdat. A Holdat magát a jelentéshez hasonlítom, a Hold annak a megfigyelésnek a tárgya, amelyet a tárgylencsén, a távcső belsejében létrejövő valós kép és a szemlélő recehártyáján kirajzolódó kép közvetít. Az előbbi az értelemhez, az utóbbit a képzethez /.../ hasonlítom."<sup>2</sup>

Ezek szerint, ha két tulajdonnév csak különböző képzeteket kelt fel, akkor ennek oka a befogadóban van.

Ha két tulajdonnév különböző képzetek felkeltése mellett különböző értelmet is fejez ki a befogadó számára, akkor ennek oka az értelmet közvetítő nyelvben van. /Ami azonban nem jelenti azt, hogy a nyelv minden változása módosítaná az értelmet is./

Ha két tulajdonnév a képzetek és az értelmek különbözősége mellett jelentés tekintetében is különböző, akkor ennek oka a jelölt tárgyakban van.

Frege az irodalmat a nemirodalomtól először azzal



különíti el, hogy megkülönbözteti a képzetek vonatkozásában a tulajdonnevek két típusát. Az első típust azok a tulajdonnevek alkotják, amelyek erős és sokféle képzetet képesek felkelteni, a másodikat pedig azok, amelyek nélkülözik ezt a tulajdonságot. Ezek után megállapítja, hogy az irodalomban az első típus dominál. Tehát az irodalom élvezetében igen fontosak a képzetek, "az értelem árnyaltabb és színesebb" <sup>2</sup> befogadása, de, tehetjük hozzá, a képzetek kutatása aligha lehet az irodalomtudomány alapvető feladata, mivel a képzetek, bár az emberi képzetalkotás feltehetően nem nélkülözi a rokonvonásokat, a meghatározásból adódóan szubjektívek és végső soron összehasonlíthatatlanok. Ezért szükség van újabb szétválasztó kritérium keresésére.

Mielőtt megvizsgálhatnánk, hogy miben találja meg a kérdéses kritériumot a szerző, meg kell ismernünk még néhány fogalmat, amelyek Frege-nek az irodalomra vonatkozó megfontolásaiban szerepet játszanak. Frege ugyanis az irodalom és nemirodalom megkülönböztetésének lehetőségét nemcsak a szavak és szókapcsolatok szintjén, hanem a mondatok - és amit ez a kérdés-felvetés magába foglal: mondatkapcsolatok vagyis szövegek - szintjén is keresi.

A mondatról - és a szövegről, fűzhetnénk hozzá - való gondolkodás úgy jelenik meg a fregei rendszerben, hogy felteszi a szerző a kérdést: lehet-e a mondat tulajdonnév, abban az értelemben, hogy van jelentése.

A vizsgálódás közelebbi tárgya a kijelentő mondat. Minden kijelentő mondat kifejez egy gondolatot. A kérdés most már az, hogy a gondolat a mondat értelme-e vagy a jelentése. /A kérdés tehát itt csak azt feltételezi, hogy a mondat vagy jelentéssel vagy értelemmel rendelkezik, bár nem zárja ki azt sem, hogy jelentése is, meg értelme is van./

Frege abból indul ki, hogy a mondatnak jelentése van, s így a mondathoz hozzárendelhető gondolat a mondat jelentése.

Ha ez így van, akkor igaznak kell lennie a következő állításnak: Ha a mondatban egy tulajdonnevet egy vele azonos jelentésű, de eltérő értelmű tulajdonnévvvel helyettesítünk, akkor ennek az eljárásnak nem lehet semmi kihatása a mondat jelentésére. "Azt látjuk azonban, hogy a gondolat ilyenkor megváltozik; mert hiszen a következő mondatban: 'A hajnalcsillag Nap által megvilágított test' kifejezett gondolat különbözik a másik mondatban 'Az esthajnalcsillag Nap által megvilágított test' kifejezett gondolattól."<sup>4</sup> Ugyanis olyan valaki, aki nem tudja, hogy az "esthajnalcsillag" jelentése azonos a "hajnalcsillag" jelentésével, az egyik gondolatot igaznak, a másikat hamisnak tarthatja. "A gondolat tehát nem lehet a mondat jelentése, hanem indokoltnak tűnik, hogy a gondolatot a mondat értelmeként fogjuk fel."<sup>5</sup>

Bár kiderült, hogy a gondolat a mondat értelme, Frege nem mond le annak feltételezéséről, hogy a mondatnak lehet jelentése is. A gondolatmenet folytatásában már az értelem megléte és a jelentés hiánya elfogadhatatlan a szerző számára, hiszen az eddig tárgyalt nem mondat szintű tulajdonnevekről sem tételezhettük fel, hogy nem rendelkeznek jelentéssel. Mivel a tulajdonnévnek minősülő szavak és szókapcsolatok rendelkeznek jelentéssel, miért ne rendelkeznének vele olyan kifejezések is, amelyekben tulajdonnevek kijelentő mondattá kapcsolódnak össze? A kérdés tehát az, hogy vajon a tulajdonnevek mondattá szerveződése pusztán szintaktikai jelenséggként kezelhető, vagy pedig szemantikai szempontból is.

Láttuk, hogy a kijelentő mondat értelemként egy gondolatot fejez ki. Ez lehetőséget ad arra, mondja Frege, hogy feltegyük a kérdést, mi a gondolatnak az igazságértéke? Ahogy a nemmondatértékű tulajdonnév jelentését kerestük, úgy keressük

most a gondolatot kifejező mondat igazságértékét. "Ez arra késztet bennünket, hogy a mondat igazságértékét a mondat jelentésének ismerjük el. A mondat igazságértékén azt a körülményt értem, hogy a mondat igaz, vagy hogy a mondat hamis. Több

igazságérték nincs."<sup>6</sup>

Az eddig elmondottakból most adódó kérdés feltevése, nevezetesen, hogy van-e minden kijelentő mondatnak jelentése, vezet el Frege tanulmányában az irodalminak a nemirodalmitól való újabb megkülönböztetéséhez.

Frege szerint annak feltétele, hogy a kijelentő mondatnak jelentése legyen, az, hogy az őt felépítő valamennyi tulajdonnévnek legyen jelentése. Ha tehát vannak olyan nem mondatszintű tulajdonnevek, amelyeknek nincs jelentése, képezhetők olyan mondatok is, amelyeknek nincs jelentése. Frege példája: "' A mélyen alvó Odüsszeuszt Ithakában tették partra' mondatnak nyilvánvalóan van értelme. Mivel azonban kétséges, hogy a benne előforduló 'Odüsszeusz' névnek van-e jelentése, így az is kétséges, hogy az egész mondatnak van-e jelentése. Mindenesetre biztos, hogy az a valaki, aki a mondatot ténylegesen igaznak vagy hamisnak tartja, az 'Odüsszeusz' névnek is jelentést tulajdonít, s nem csupán értelmet: hiszen a név jelentéséhez kapcsoljuk vagy jelentésétől vitatjuk el az állítmányt. Aki egy jelentéslétezését nem ismeri el, az nem kapcsolhat hozzá, de nem is vitathat el tőle állítmányt. De talán fölösleges is a név jelentéséig való előrehatolás; megelégedhetnénk az értelemmel, ha a gondolatnál nem megyünk tovább. Ha csak a mondat értelme, a gondolat az értékes, szükségtelen egy mondatrész jelentésével törődni; a mondat értelme szempontjából a mondatrésznek csak az értelme, s nem pedig a jelentése jöhet számításba. A gondolat ugyanaz marad, akár van az 'Odüsszeusz' névnek jelentése, akár nincs./.../ Azért és csak annyiban fontos a jelentése is, amennyiben a mondat igazságértéke érdekel bennünket. De nem mindig ez áll fenn. Ha például egy eposz előadását halljuk, akkor a nyelv dallamosságán kívül kizárólag a mondatok értelme és az ezáltal keltett képzetek és érzelmek ragadnak meg minket. Az igazság kritériumának felvetésével elhagynánk a műélvezetet és a tudományos vizsgálódáshoz fordulnánk. Ezért közömbös számunkra,

hogy például az 'Odüsszeusz' névnek van-e jelentése, mindaddig, amíg a költeményt műalkotásként fogjuk fel."<sup>7</sup>

Az irodalmi szövegek tehát - amellet, hogy különösen erős és sokféle képzetet képesek felkelteni - abban különböznek a nemirodalmiaktól, hogy értelmük van, de nem tulajdonítunk nekik, mint az utóbbiaknak, jelentést is. Így választja szét Frege a két szövegtípust.

Kielégíthető-e ez a szétválasztás? Ha azt várjuk tőle, hogy objektív kritériumot adjon a kezünkbe egy meghatározott szövegnek az egyik vagy másik szövegtípusba való besorolásához, akkor semmiképpen. Ha csak elismerésünktől vagy tagadásunktól függ, hogy egy adott szövegben előforduló tulajdonnévnek van-e jelentése vagy sem, akkor minden szöveget lehet irodalminak is, meg nemirodalminak is tekinteni. De miért nem úgy választja szét Frege az irodalmat és a nemirodalmat, hogy az előbbi a jelentés és az értelem közül csak az értelmet fejezi ki, míg az utóbbi a jelentést is jelöli. Ennek két közelebbi oka van.

Először is, hogy egy tulajdonnévnek kell-e jelentést tulajdonítani vagy sem, nem dönthető el magáról a tulajdonnév képviselő jelről. Ezért Frege kíváncsúnak is tartja, hogy az értelmezés teljes önkényességének gátat szabva külön nevet adjunk azoknak a jeleknek, amelyeket irodalmi jelként kell befogadnunk. Az elnevezésre javaslatot is tesz: legyen az értelemmel rendelkező, de jelentéssel nem bíró jel neve kép. /Javaslatával azonban nyitott kapukat döngget, hiszen bizonyos szövegeknek az "eposz", "tragédia" stb. névvel való minősítése - történjék ez a szerző vagy bárki más részéről - épp ezt a szerepet tölti be./

Másodszor, ha el is dönthető egy jelről, hogy tulajdonnév-e vagy kép, ez még nem írja elő, hogy miként kell értelmeznünk. Legalább is egy esetben biztosan nem, akkor ugyanis, ha a jel tulajdonnév.

Bár Fregenek vannak olyan kijelentései is, amelyek alapján azt tarthatnánk álláspontjának, /1/ hogy egy jelnek vagy van jelentése vagy a költészethez tartozik - tertium non datur - mégis, ott, ahol részletesebben beszél az irodalom és a nemirodalom megkülönböztetéséről, azt hangsúlyozza, /2/ hogy a jelentéssel bíró tulajdonneveket is lehet képnek tekinteni, ha ezt a felfogását tovább finomítja is.

Az első tipushoz tartozó kijelentésre épp az Odüsszeusz-példa újbóli elemzésénél bukkanhatunk, amelyre Frege az Einleitung in die Logik /1906, Bevezetés a logikába/ c. tanulmány-töredékében kerít sort. A példa szövegkörnyezetében ugyancsak a jelentés és az értelem megkülönböztetéséről van szó. "Tételezzük fel, meggyőződünk arról, hogy az 'Odüsszeusz'-név az Odüsszeiában - korábbi hiedelmünkkel ellentétben - mégiscsak egy embert jelöl. Vajon akkor az 'Odüsszeusz'-nevet tartalmazó mondatok más gondolatokat fejeznének ki? Azt hiszem, nem. A gondolatok tulajdonképpen ugyanazok maradnának; csak a költészet területéről átkerülnének az igazság területére."<sup>8</sup> Ugy gondoljuk azonban, hogy félreértenénk Freget, ha a fentiekből azt a következtetést vonnánk le, hogy ha egy jel tulajdonnév, akkor már nem tekinthető képnek. A példánál maradva: hogy az Odüsszeiat többé nem olvashatnánk eposznak. A feltételezés elfogadásával csak annyi történt, hogy az Odüsszeia szövegét immár mint történeti művet is tanulmányozhatjuk, tudva, hogy az eposz-hős Odüsszeusz neve egy történeti személyével azonosan hangzik. Két 'Odüsszeusz'-név van tehát ebben az esetben - és épp ez jelenti a korábbi nézet további finomítását -, de hogy az 'Odüsszeusz' betűsor melyiket reprezentálja, ennek eldöntése az olvasótól függ.

Fregenek ez az álláspontja egyértelműen kiviláglik a második tipushoz tartozó kijelentéseiből. Példát a Logik /1897, Logika/ című töredékéből idézünk. "Ha Schiller Don Carlosát történelemként kellene felfognunk, a dráma legnagyobb-

részt hamis lenne. De a költészet műveként egyáltalán nem célja hogy ilymódon komolyan vegyék, hiszen játék. A tulajdonnevek is itt látszat-tulajdonnevek, bár megegyeznek történelmi személyek tulajdonneveivel."<sup>9</sup> A Don Carlosról szóló történetnek lehet jelentése, s így igaznak vagy hamisnak minősülhet, de tragédiaként jelentés nélküli, vagyis se nem igaz, se nem hamis.

Összegezve: Frege nem vagy csak korlátozott mértékben ad objektív kritériumot kezünkbe egy meghatározott szövegnek az egyik vagy másik szövegtípusba való besorolásához, a megkülönböztetés jelentősége abban áll, hogy megmondja, mit teszünk, ha egy szöveget irodalminak tekintünk. Nem mást, mint eltekintünk igazságértékétől.

Kielégítő-e ez a meghatározás. Bizonyos meggondolások arra kényszerítenek bennünket, hogy a kérdésre tagadó választ adjunk. Legalábbis egyes értelmezések fenntartása mellett. Amig ugyanis eddigi példáink azt mutatták, hogy tulajdonnevek esetében választhatunk aközött, hogy tulajdonnévnek vagy csak képnek tekintjük őket, addig ez a választási lehetőség kizártnak tűnik abban az esetben, ha egy jelről kiderül, hogy kép. Ezzel azonban az irodalom fogalma tulságosan tággyá válna, hiszen alá kellene rendelni számos tudományos - pontosabban: egykor tudományosnak tartott - munkákat is. Olyan mondatokról, mint például "Az éter az elektromágneses hullámok közvetítője", valószínűleg azt kellene mondanunk, hogy irodalmiak.

További problémát jelent, mint példánkból is kitűnik, hogy a megkülönböztetéssel értékitélet is összekötve látszik lenni, s valóban, Frege maga is megállapítja Az értelem és jelentés vizsgálata c. tanulmányában: "A gondolat veszít értékéből, mielőtt felismerjük, hogy egyik részének nincs jelentése."<sup>10</sup> S azt már tudjuk, ha egyik részének nincs jelentése, akkor az egésznek sincs. Az irodalom tehát csupa ilyen értékét vesztett gondolatból állna?

Kérdésünkre Frege valószínűleg arra emlékeztetne, hogy a gondolat csak a tudomány vagy még közelebbről a logika szempontjából válik értéktelemé, ha nem jelent igazságértéket; ettől függetlenül értékes lehet az esztétika vagy még közelebbről az irodalom befogadói számára, ha megfogalmazva képes gazdag és változatos képzeteket felkelteni, ha tehát szép.

Frege feltételezett válasza, amelyet nemcsak az érdeklődésünk középpontjában álló tanulmány alapján konstruáltunk, hanem más írások figyelembevételével is /pl. Logika/, egyszerre két kifogásunkat is kiküszöböli. Az esztétikai érték párhuzamba állítása a logikai értékkel, az igazságérték-vesztés kiegyenlítése a szép-értékkel nemcsak a "puszta" gondolatnak adta vissza a rangját, de azt is megmutatta, hogy az irodalom túl tágnak tartott meghatározása hogyan szűkíthető. Nem elég ugyanis a fentiek értelmében a gondolat igazságértékétől eltekinteni; ahhoz, hogy egy szöveg irodalminak minősülhessen, szükséges azt is kikötni, hogy az előbbi értelemben szép legyen.

Ezzel azonban visszajutottunk egy korábban már felmerült problémához, a képzet szubjektív voltahoz. Miközben Frege fogalomrendszerének segítségével lehetővé tettük az irodalom meghatározását, egyben megszüntettük azt a tudományt, amelynek erre a definícióra oly nagy szüksége volna, az irodalomét. Legalábbis, ha elfogadjuk, hogy tudományos vizsgálat eredményes - tudniillik ellenőrizhető - csak akkor lehet, ha tárgya nem csupán egyetlen egy megfigyelő számára elérhető.

Frege a Logika című töredékében kifejti, hogy gondolatrendszerében lehetetlen megalapozni a szép tudományát. Hogy az igazság és a szépség más tulajdonságú dolog, már abban is megmutatkozik, mondja a szerző, hogy az utóbbinak fokozatai vannak, míg az előzőnek nincsenek. Egy gondolat ugyanis kelthet szebb képzeteket, mint a másik, de két gondolat, ha igaz, csak egyformán lehet igaz. Sőt: a gondolatok

igazsága független attól, hogy elismerjük-e vagy sem, míg szépségük csak a mi elismerésünktől függ. Ezért ha valaki két gondolat közül az egyiket szebbnek tartja, mint a másikat, másvalaki ítélhet fordítva is anélkül, hogy vitájuk eldönthető lenne. Hiszen tulajdonképpen nem a gondolatok szépek, hanem a képzetek, amelyeket a gondolatok kiváltottak. A képzet azonban mindig valakinek a képzete, és más számára mint olyan, hozzáférhetetlen. A képzet szubjektivitását azáltal sem lehet megszüntetni, hogy az egyén képzetét az "átlagember" képzetével azonosítsuk. Kérdéses ugyanis, hogy kinek az "átlagát" kell keresni és hogyan történjék a képzetek összehasonlítása. Minden objektívnek végülis a szubjektív szép lenne az alapja. "Nem tűnik tehát megalapozatlannak az a nézet", foglalja össze Frege véleményét, "hogy a tulajdonképpen műalkotás egy bennünk lévő képzet-alak, s hogy a külső dolog /.../ csak eszköz ahhoz, hogy bennünk a tulajdonképpeni műalkotást létrehozza. Ezek szerint a művészet minden élvezőjének saját műalkotása van, s így a szépségről kialakított különböző ítéletek között semmiféle ellentét nincs. Ezért: de gustibus non disputandum!"<sup>11</sup>

Valaki ellenvethetné, hogy talán mégsem kellene Frege-nek erre a következtetésre jutnia. Legyen bár a "tulajdonképpeni műalkotás" csak egyedi és csak hordozója számára megismerhető, az, ami őt létrehozza, a gondolat, Frege rendszerében objektív létező. Már Az értelem és a jelentés vizsgálata c. fejtegetéseinek egy lábjegyzetében megemlíti a szerző, hogy "gondolaton nem a gondolkodás szubjektív cselekvését, hanem annak objektív tartalmát értem, amely többek közös tulajdona lehet."<sup>12</sup> Később ezt a felfogását még többször részleteiben is kifejti, így például a Der Gedanke /1918, A gondolat/ c. tanulmányában. Így van az irodalomtudománynak objektív tárgya: a jelentés nélküli gondolatokat kifejező szöveg, amely ugyan csak szubjektív kritériumok alapján választhatók ki más jelentés nélküli szövegek közül - szép képzeteket keltenek-e



vagy sem a kiválasztóban -, de immár mindazok számára hozzáférhető, akik megértik.

Ezt az ellenvetést el is fogadhatnánk, s az elfogadással végre egy kicsit előbbre is jutnánk az irodalom és a nemirodalom szétválasztásában és az irodalomtudomány tárgyának kijelölésében. Nehézséget "csak" az okozna, hogy milyen megismerési érdekből kellene tanulmányozni a jelentés nélküli gondolatokat, ha azt, ami értéket adott nekik, nem vizsgálhatjuk. De ne menjünk bele itt ennek a kérdésnek a részletes megvizsgálásába, mert az ellenvetés nem fogadható el.

Ha Az értelem és a jelentés vizsgálata című tanulmányból nem is tűnik ki egyértelműen, Frege későbbi írásaiból - s épp azokból, amelyek megindokolják, hogy miért szükséges rendszerében a gondolat objektív létének elfogadása - megtudhatjuk, hogy csak az a gondolat létezik a gondolkodástól függetlenül, amelyik igaz vagy hamis lehet. A gondolat c. munkájában olvashatjuk: "Anélkül, hogy meghatározást kívánnék adni, gondolatnak nevezek valamit, aminél az igazság egyáltalán kérdéses lehet."<sup>13</sup> És így pontosítja /vagy módosítja?/ Az értelem és a jelentés vizsgálata c. tanulmányában kifejtett álláspontját: "Következésképpen azt mondhatom: a gondolat egy mondat értelme, anélkül, hogy ezzel azt is állítani kívánnám, hogy minden mondat értelme gondolat."<sup>14</sup> Azokat a mondat-értelmeket, amelyek sem igazak, sem hamisak nem lehetnek, a Logikában pedig egyenesen "látszat-gondolatnak"<sup>15</sup> nevezi, s ezzel épp azokat a gondolatokat zárja ki az objektív létezők birodalmából, amelyek - ha szép képzeteket keltenek fel - az irodalomhoz tartoznak és csak az irodalomhoz. De még tovább kell mennünk. Már megmutattuk, hogy Frege abban az értelemben finomította gondolatrendszerét, hogy azokat a gondolatokat is csak látszat-gondolatoknak nevezi, amelyek ugyan rendelkezhetnének jelentéssel, s így az objektív léttel is, de amelyeknek jelentésétől a befogadó eltekint. Így tehát csak megismételhetjük a korábbi kijelentést: Frege szerint az irodalmi szövegek - amellet, hogy különösen erős és sokféle képzetet képesek felkelteni - abban

különböznek a nemirodalmiaktól, hogy értelmük van, de nem tulajdonítunk nekik, mint az utóbbiaknak jelentést is; de most már más jelentéssel használjuk az "értelem" kifejezést. A terminus immár az irodalom vonatkozásában nem a gondolattal, hanem a látszat-gondolattal azonos. Ebből következően többé azt sem tarthatjuk magától értetődőnek, hogy a látszat-gondolatok, mint valós párjuk, összekapcsolhatóak egyetlen látszat-gondolattá. Ezért a megkülönböztetést így tudjuk egyértelműbbé tenni: Az irodalmi szövegekben szereplő kijelentő mondatok azon osztálya, amelyekben legalább a logikai alany helyén látszat-tulajdonnév szerepel - amellett, hogy különösen erős és sokféle képzetet képesek felkelteni -, abban különbözik a nemirodalmi szövegekben előforduló, tulajdonnevet tartalmazó kijelentő mondatoktól, hogy értelmük csak látszatgondolat, szemben az utóbbiakkal, amelyeknek értelme jelentéssel rendelkező gondolat.

De hogyan kell az értelem fogalmát felfognunk, ha gondolatok és látszat-gondolatok egyaránt alája rendelkezők? Ha az értelem lehet se nem igaz, se nem hamis, akkor ez nem azt vonná maga után, hogy ez az értelem értelmetlenség? Miképpen alkothatnának ilyen értelmetlenségeket kifejező mondatok szemantikai kritériummal is meghatározható szöveget? Hogyan és milyen megismerési érdekből válhatnának a látszat-gondolatok tudományos vizsgálódás tárgyává? Hogyan lehetne őket - hogy kiinduló kérdésünket megismételjük - a valóságra vonatkoztatni? Ezek a kérdések arra kényszerítenek bennünket, hogy még egyszer megvizsgáljuk, mit ért Frege pontosan értelmén.

Ezuttal azonban nem az értelemnek a képzethez és a jelentéshez való viszonyában megadott meghatározásból indulunk ki, hanem azt vizsgáljuk meg, hogy egyáltalán miért vált szükségessé az értelem fogalmának bevezetése. Vissza kell térnünk Frege tanulmányának kezdetéhez, ahol a szerző az azonossághoz kapcsolódó problémákat tárgyalja. A "=" jelet az azonosság jeleként használva Frege szerint kétféle módon jelölhetjük azt, hogy az azonosság esete forog fenn: a jel mindkét oldalán azo-

nos tulajdonnevet írva vagy pedig különbözőket. Pl.  $a = a$  vagy  $a = b$ . Nem mindegy azonban, hogy melyik jelölési módot használjuk, mert a különböző jelölések különböző ismeretértékkel rendelkeznek: a kanti filozófia fogalmi rendszerét használva azt mondhatjuk, hogy az előbbi típusu mondatok a priori érvényesek és analitikusak, az utóbbi típusuak pedig "gyakorta ismereteink igen értékes kibővítését tartalmazzák és a priori nem mindig alapozhatók meg".<sup>16</sup> Mégis, ha  $a = b$  igaz, akkor az "a" és a "b" tulajdonnév ugyanazt jelenti, vagyis a mondat tulajdonnevei anélkül, hogy jelentésük megváltozna, egymással így helyettesíthetők:  $a = a$  vagy  $b = b$ . Az következne ebből, hogy a tulajdonnevek különbségének csak addig van jelentősége, amíg feltételezhetem a mondat hamisságát is? Semmiképpen, állítja Frege. A tulajdonnevek különbözősége megfelel annak a különbözőségnek, ahogy a jelentés, vagyis a tulajdonnév által jelölt tárgy a tulajdonnév használója számára adott. Egy példával megvilágítva: "Legyenek a, b és c azok az egyenesek, amelyek egy háromszög szögeit a szemközti oldalak felezési pontjával összekötik. Ebben az esetben a és b metszéspontja egybeesik b és c metszéspontjával. Tehát itt ugyanazon pont megjelölésére különböző kifejezésekkel rendelkezünk. A szóban forgó nevek /a és b metszéspontja/, /b és c metszéspontja/ egyúttal a jelölt /advalevőségek módjára/ is utalnak, s ezért az azonosságot kifejező mondat itt valóságos ismereteket tartalmaz."<sup>17</sup>

A tulajdonnevek közötti teljes azonosság tehát nem jön létre a jelölt tárgyak azonossága révén, mert a tulajdonnevek nemcsak annyiban tulajdonnevek, amennyiben képesek egy tárgyat jelölni, hanem annyiban is, amennyiben képesek kifejezni, hogy a tárgy számunkra milyen módon van adva!

"Mármost kézenfekvő", írja Frege, hogy a tulajdonnév értékű jellel, nemcsak a jelölt tárgyat, amelynek a jel jelentése legyen a neve, hanem azt is összekapcsoljuk, amit a jel értelmének szeretnénk nevezni, ami azt tartalmazza, hogy a jelölt hogyan van adva. Így a fenti példában az 'a és b met-

széspontja' valamint a 'b és c metszéspontja' kifejezések jelentése ugyan megegyezik, értelmük azonban nem."

Ez a Frege-tanulmánynak az a szakasza, ahol a szerző bevezeti a dolgozatának címében szereplő fogalmakat. A tulajdonnév jelentése és értelme első meghatározásánál azt láthatjuk, hogy az értelem feltételezi a jelentést! Mert hogyan is beszélhetnénk valaminek arról a módjáról, ahogy adva van, anélkül, hogy valamiképp lenne? Szeretnénk emlékeztetni a tényállást jól megvilágító fregei távcsőhasonlatra: hogyan jelenhetne meg az értelemhez hasonlított valós Hold-kép a távcső tárgylencsén, ha nem volna a megfigyelés tárgya, a jelentéshez hasonlított Hold? Frege a hasonlathoz fűzött megjegyzéseiben maga erősíti meg, hogy fejtegetéseit így is lehet értelmezni. "Az idealisták és a szkeptikusok talán már régen megtették a következő ellenvetést: 'Te itt minden további nélkül úgy beszélsz a Holdról, mint egy tárgyról; de honnan tudod, hogy a 'Hold' névnek van-e egyáltalán jelentése, honnan tudod, hogy van-e egyáltalán valaminek jelentése?' Erre válaszolom, hogy ha a 'Holdról' beszélünk, nem az a szándékunk, hogy a Holdról alkotott képzetünkről beszéljünk, és nem elégszünk meg az értelemmel sem, hanem feltételezzük a jelentést."<sup>19</sup>

De egy olyan fontos mondatsemantikai és szövegsemantikai fogalom, mint a szinonímia sem határozható meg a fregei rendszerben a jelentés kiküszöbölésével. Két tulajdonnév ugyanis akkor és csak annyiban helyettesítheti egymást, amennyiben a jelentésük azonos. Hogy "Nero" és "a véres költő" valamint "az öreg császár" és "Claudius" képek vagy látszat-tulajdonnevek között szinonim szemantikai viszony van Kösztolányi Nero, a véres költő című regényének egy mondatában, azt csak akkor tudom megmondani, ha tulajdonnévnek tekintem őket és feltételezem, hogy azonos személyt jelentenek. Továbbá: "A dormitoriumban feküdt az öreg császár, Claudius" és a "Most ébredezett" mondatok közötti koherenciát is csak annak a feltételezésével tudom megteremteni, hogy mindkét gondolatot kifejező mondatnak ugyanaz a jelentés az alanya. Tehát

Az elmondottak a mondatértékű kifejezésekre is érvényesek: vagyis egy mondat értelméről sem beszélhetünk anélkül, hogy ne feltételeznénk jelentését, azaz igazságértékét. De egyáltalán beszélhetünk-e feltételezett igazságértékről Frege rendszerében?

Vizsgáljuk csak meg még egyszer, hogy miért kellett elfogadnunk a gondolatot a mondat értelmeként. Frege, mint emlékezhetünk rá, abból a belátásból indul ki, hogy ha a mondatban egy tulajdonnevet egy vele azonos jelentésű, de eltérő értelmű tulajdonnévvel helyettesítünk, akkor ennek az eljárásnak nem lehet semmi kihatása a mondat jelentésére. A "hajnalcsillag" és az "esthajnalcsillag" /meg a "vacsoracsillag" - a két kifejezés közötti nagyobb eltérés kedvéért az utóbbival, s nem az "esthajnalcsillag"-gal fordítja pl. Kelemen János az "Abendstern"-t/ megfelelnek a fenti követelményeknek: azonos jelentésű tulajdonnevek, de értelmük eltérő. Miért is? Mert a "hajnalcsillag" megjelöl egy tárgyat, amely így hajnalcsillagként adott számunkra, az "esthajnalcsillag" is megjelöl egy tárgyat, amely így esthajnalcsillagként adott számunkra, a "vacsoracsillag" is megjelöl egy tárgyat stb., és mi tudjuk, hogy mindhárom tárgy azonos. Tehát ha a felsorolt tulajdonneveket egy mondatban egymással helyettesítjük, akkor ez nem lehet kihatással a mondat jelentésére. Frege elvégezve a helyettesítést, mint ismeretes, arra a következtetésre jutott, hogy a művelet megváltoztatja a gondolatot, s ez a változás épp azzal ragadható meg, hogy megváltozhat az, amit később a mondat jelentéseként határozott meg, az igazságértéke. Ezért a gondolat nem lehet a mondat jelentése, hanem csak értelme.

Vajon elegendő volt a kiinduló belátás és a behelyettesítés művelete ahhoz, hogy Frege a fenti eredményre jusson? A korábbi elemzésben megemlítettük, hogy szükség volt annak a feltételezésére is, hogy a gondolat vagy a mondat jelentése, vagy értelme. De ez még mindig nem elegendő. Tudnunk kell azt is, hogy milyen feltételek mellett rendelhető igazságérték

egy mondat hordozta gondolathoz. Frege idevonatkozó kijelentései alapján három lehetőséget kell meggondolnunk.

Először: ahhoz, hogy egy mondathoz az igazságértékek egyikét rendelhessük, szükségünk van a benne előforduló tulajdonnév jelentésének ismeretére.

Másodszor: erre nincs szükség, nem is kell figyelembe venni a jelentést.

Harmadszor: a jelentést nem kell ismerni, de fel kell tételezni. Melyik előfeltevéssel élt Frege a fenti gondolatmenetben?

Ami az első esetet illeti: ha szükségünk volna a tulajdonnevek jelentésének ismeretére ahhoz, hogy a vele alkotott mondathoz igazságértéket rendeljünk, akkor a fentebb felsorolt tulajdonnevek anélkül is helyettesíthetők egymást egy mondatban, hogy a jelentés megváltozhatna. De ha a jelentés nem változhat meg, azt sem tudjuk megmondani, hogy a gondolat megváltozott-e. Legalábbis addig, míg más kritériumot nem találunk a változás megállapítására. Az első feltevés alapján nem juthatott Frege ismert következtetésére.

De hamar belátható, hogy a második alapján sem. Már többszörösen megmutattuk, hogy Frege jó okkal hangsúlyozza: "Aki egy jelentés létezését nem ismeri el, az nem kapcsolhat hozzá, de nem is vitathat el tőle állítmányt."<sup>20</sup> Ezért, ha egy jelnek nem vesszük figyelembe a jelentését, akkor az nem tulajdonnév, hanem kép, s a képekkel alkotott mondatok maguk is képek: "látszat-gondolatok", s ezek nem lehetnek sem igazak, sem hamisak. Így aztán bárhogy is cseréljük egy mondatban a képeket, a mondat jelentése nem változhat meg, mert nincs ami megváltozzék. S innét kezdve ugyanugy érvelhetünk, mint előbb: de ha a jelentés nem változhat meg, azt sem tudjuk megmondani, hogy a gondolat megváltozott-e.

A megfogalmazott kiinduló belátásokat a harmadik előfeltevéssel összekapcsolva juthatunk el ahhoz a következ-

tetéshez, hogy a "hajnalcsillag" helyettesítése és az "esthajnalcsillaggal" /"vacsoracsillag"-gal/ megváltoztathatja a velük alkotott mondatnak az értelmét. Csak ha abból indulunk ki, hogy ahhoz, hogy egy mondathoz igazságértéket rendeljünk, nem kell ismernünk a benne előforduló tulajdonnév jelentését, de fel kell tételeznünk, hogy van jelentése, vélhetjük, hogy például "A hajnalcsillag Nap által megvilágított test" igaz, ezzel szemben "Az esthajnalcsillag /vacsoracsillag/ Nap által megvilágított test" hamis. Aki a két mondat közül az egyiket igaznak, a másikat hamisnak tartja, nem tudhatja, hogy az egymással felcserélt tulajdonnevek jelentése azonos, mégis fel kell tételeznie, hogy tulajdonnevek, tehát van jelentésük. De ebből következően az adott esetben az egyik vagy másik mondatot igaznak vagy hamisnak tartani szintén csak feltételezés.

A "hajnalcsillag/vacsoracsillag"-példa elemzéséből tehát két következtetést vonhatunk le. A gondolatot mint a mondat értelmét sem ismerhetjük teljesen a jelentés feltételezése nélkül; hogy két gondolat azonos-e vagy sem, az attól függ, hogy csak azonos vagy eltérő igazságérték is rendelhető hozzájuk. Továbbá: meg kell különböztetni Frege rendszerében a tényleges igazságértéket a feltételezettől.

A megkülönböztetés újabb problémákat vet fel. Meg kell válaszolnunk a kérdést: vajon csak annak tulajdoníthatunk igazságértéket, aminek ténylegesen van, vagy annak is, aminek ténylegesen nincs. A válasz keresése visszavezet bennünket még egyszer a nem-mondatértékű tulajdonnevekhez: nekik mikor tételezhetünk fel jelentést? Két alapeset lehetséges itt is. Az egyik esetben a feltételezett tárgy ténylegesen meglevő ugyan, de nem szükségszerűen azonos a tulajdonnév tényleges jelentésével. A második esetben a feltételezett tárgy léte is csak feltételezett, virtuális, és így nem szükségszerű, hogy a tulajdonnévnek ténylegesen is legyen jelentése.

Maradjunk a "vacsoracsillag/hajnalcsillag" példájánál. Ha az első esetet tartjuk érvényesnek, akkor a példához három értelmezést adhatunk.

Első változat: az aki "A vacsoracsillag Nap által megvilágított test" mondatot hamisnak, "A hajnalcsillag Nap által megvilágított test" mondatot viszont igaznak tartja, az tudja, vagy jól hiszi, hogy a hajnalcsillag a Vénuszt jelöli, ugyanakkor azt feltételezi, hogy a "vacsoracsillag" mondjuk a Szíriuszt jelöli. Ha megtudja, hogy a "vacsoracsillag" is a Vénuszt jelöli, mindkét mondatot igaznak fogja tartani, mint a-hogy mindkét mondat ténylegesen igaz.

Ugyanennek az esetnek a másik változata - s Frege valószínűleg hallgatólagosan ezt vette alapul -; valaki tudja, hogy a "hajnalcsillag" is meg a "vacsoracsillag" is a Vénuszt jelöli, de azt hiszi, hogy két Vénusz van, az egyiket az ekliptikától keletre lehet látni, a másik ettől nyugatra van. S mivel feltételezi, hogy az ekliptikától nyugatra látható Vénusz nem bolygó, hanem csillag, az első mondatot hamisnak tartja. Ha megtudja, hogy csak egy Vénusz van és az bolygó, akkor mind a két mondatot igaznak fogja tartani, mint ahogy mind a két mondat ténylegesen igaz is.

Harmadik változatként az is elképzelhető, hogy valaki mindkét mondatot igaznak fogja tartani, de legalább az egyik mondat mégsem úgy lesz igaz, ahogy a másik. Amíg pl. a "hajnalcsillagról" tudja, hogy az a Vénusz, a "vacsoracsillag" jelentésének a Marsot hiheti. /A harmadik változat arra világít rá, hogy a gondolat nemcsak akkor változik meg, ha megváltozhat az igazságértéke, hanem akkor is, ha más tényállások tehetik igazzá./ Ha a példánkban szereplő valaki megtudja, hogy a két tulajdonnév egyaránt a Vénuszt jelöli, akkor azt fogja tartani a mondatokról, hogy azokat ugyanaz a tényállás teszi igazzá, mint ahogy ténylegesen ugyanaz a tényállás teszi igazzá. Belátható, hogy ezt a változatot kidolgozhatjuk arra az esetre is, amikor valaki mindkét mondatot hamisnak tartja. De ennek a gondolatmenetnek sem lesz a korábbiakétól eltérő a végkövetkeztetése: ha az, aki mindkét mondatot hamisnak tartotta, megtudja, hogy egyik tulajdonnév sem csillagot jelöl, hanem mindkettő ugyanazt a bolygót, akkor mind a két mondatot igaznak fogja



tartani, mint ahogy mind a két mondat ténylegesen igaz is.

Mindhárom változatban, mint láttuk, az a közös, hogy a feltételezett igazságérték csak addig térhetett el a ténylegestől, illetve a mondat kifejezte gondolatot csak addig tehetette a ténylegestől eltérő tényállás feltételelesen igazzá vagy hamissá, amíg a mondatban szereplő tulajdonnév jelentéséről ismereteink hiányosak voltak. Ha azonban a feltételezett tárgy ténylegesen meglévő, akkor ismereteink nem szükségszerűen hiányosak. Ebből következően irodalmi szövegek által kifejezett gondolatok végül is ténylegesen igazak vagy hamisak lennének, s hogy milyen igazságértéket tulajdoníthatunk nekik, az egyedül attól függne, hogy ismereteink hogyan bővülnének a gondolatok részét kifejező tulajdonnevek jelentéséről. "A mélyen alvó Odüsszeuszt Ithakában tették partra" mondatot tehát csak addig tarthatnánk igaznak vagy hamisnak, amíg nem tudjuk, hogy az, akit Odüsszeusznak tartunk, ténylegesen Odüsszeusz-e, és hogy mély álmában és Ithakában tették-e partra vagy sem. Vagyis irodalmi és nemirodalmi szövegek között ismételtelen nem lenne másban különbség, mint az általuk keltett képzetek milyenségében. De erről a megkülönböztető jegyről már kimutattuk, hogy az irodalomtudomány számára elfogadhatatlan.

Ugy látszik, hogy az irodalmi és a nemirodalmi szövegek megkülönböztetésének nem pusztán szubjektív - és feltehetőleg egyéb szempontból is kielégítő - kritériumához akkor jutunk, ha annak a nem mondatértékű tulajdonnévnek is feltételezünk jelentést, amelynek ténylegesen nincs jelentése, s így annak a mondatnak is, amelynek ténylegesen nincs igazságértéke. Már képp megfogalmazva: nemcsak tulajdonnév és látszat-tulajdonnév, gondolat és látszat-gondolat van, hanem jelentés és látszat-jelentés is - és épp így tudjuk pontosan meghatározni, hogy mi a látszat-tulajdonnév és a látszat-gondolat: az előbbiről akkor beszélünk, ha a tulajdonnév egy feltételezett és ténylegesen létező tárgyat /látszat-tárgyat/ jelöl; az utóbbiról pedig akkor, ha a gondolathoz egy feltételezett igazságértéket /látszat-igazságértéket/ rendelünk.

Mielőtt megvizsgálánk, hogy maga Frege miért nem vezette be a látszat-jelentés fogalmát, illetve hogy mit nyer az irodalomtudomány a látszat-jelentés bevezetésével - különös tekintettel arra, hogy hogyan világítható meg valóság és irodalom kapcsolata a jelentés és a látszat-jelentés segítségével -, válaszolnunk kell arra a kérdésre, hogy mit kell értenünk látszat-jelentésen. Mi az, amit fel kell tételeznünk?

Csak látszat-eredményt értünk volna el, ha a látszat-jelentést nem tudnánk másképp meghatározni, mint azt a képzetet, amelyet a jel kivált. Ez a meggondolás nem kizárt, hiszen maga Frege is figyelembe veszi Logika c. töredékében: "Bár megkísérelhetnénk, hogy minden mondatot úgy értelmezzünk át, hogy azok a képzetekről szóljanak. Ezzel azonban teljesen megváltoztatnánk értelmüket és egy teljesen új tudományhoz jutnánk. És ez az új tudomány a pszichológia egyik ága lenne."<sup>21</sup> De mint már többször hangsúlyoztuk, nem fogadjuk el az irodalomtudománynak a pszichológia speciális ágává való redukcióját.

Mit értsünk hát látszat jelentésen? Hogy javaslatunkat megtehessük, szükségünk van újabb Frege-terminusok bevezetésére. Frege szemantika-elméletében ugyanis nemcsak tulajdonnevek vannak, amelyekről eddig beszéltünk, hanem úgynevezett fogalomnevek is. A tulajdonnevek és a fogalomnevek viszonyának megértéséhez emlékeznünk kell arra, hogy Frege megkülönbözteti a tulajdonnevek két osztályát: a tulajdonképpeni tulajdonneveket/amelyeknek tagjai: "Arisztotelész", "Hajnalcsillag", "Don Carlos", stb./ és a tulajdonképpeni tulajdonneveket is magukba foglaló tulajdonnevekét/amelynek nemcsak "Arisztotelész", "Hajnalcsillag" stb. a tagja, hanem az ilyen kifejezések is: "a főváros", "a német birodalomnak fővárosa", "A vacsoracsillag Nap által megvilágított égitest" stb./. A tulajdonképpeni tulajdonnevekre és a tulajdonnevekre egyaránt áll, hogy pontosan egy tárgyat jelölnek meg, legyen ez a tárgy élőlény, dolog vagy igazságérték.

A tulajdonneveket azonban véleményünk szerint másképp

is feloszthatjuk, s anélkül, hogy ne Frege szellemében jár-  
nánk el, mégpedig két olyan osztályra, amelyek kizárják egy-  
mást. Ezek szerint egy tulajdonnév vagy egyszerű vagy össze-  
tett. Frege szellemében járunk el, mert felosztásunk igen  
közel áll a tulajdonképpeni és a nem-tulajdonképpeni tulaj-  
donnevekre való osztáshoz, bár nem tudjuk megmondani, hogy  
ezzel ténylegesen egybeesik-e, mivel a kérdés eldöntéséhez  
Frege nem nyújt elegendő támpontot. Frege szellemében járunk  
el továbbá azért is, mert a szerző a tulajdonnevek egyik osz-  
tályával, az összetettekével, többek között a Funktion und  
Begriff /1891, Függvény és fogalom/ c. tanulmányában - a meg-  
nevezés használata nélkül - részletekbe menően foglalkozik.  
Itt megállapítja, hogy összetett tulajdonneveket, így példá-  
ul "kijelentő mondatokat általában /.../ két részre bontva  
gondolhatunk, amelyek közül az egyik önmagában lezárt, a má-  
sik pedig kiegészítésre szorul."<sup>22</sup> Így például "A vacsoracsil-  
lag Nap által megvilágított test" mondatot "a vacsoracsillag"  
és a "Nap által megvilágított test" kifejezésekre lehet bon-  
tani. "A második rész kiegészítésre szorul, egy üres helyet  
hordoz, s csak azáltal, hogy ezt a helyet egy tulajdonnév ki-  
tölti, /.../ tűnik elő lezárt értelem."<sup>23</sup>

Frege a kiegészítésre szoruló részt fogalomnévnek nevezi,  
amely nem tárgyakat, hanem fogalmakat jelölnek. A fogalom pe-  
dig nem más, mint egy olyan függvény, amely ha egy argumen-  
tummal kiegészül, akkor tulajdonnévvel egészül ki.

Mielőtt gondolatmenetünket folytatnánk, az ujonnan  
bevezetett fogalmakkal pontosabban megmagyarázhatunk két fre-  
gei alapfogalmat. A fentiek alapján "tárgy mindaz, ami nem  
függvény, amelynek kifejezése tehát nem hordoz üres helyet"<sup>24</sup>  
Ugyanigy a "fogalomterjedelmek szintén tárgyak"<sup>25</sup>, csak ma-  
guk a fogalmak nem.

Folytatva az előbbi gondolatsort, belátható: ha a fo-  
galmak függvények, akkor a magukkal hordozott üres helyet meg-

határozott tárgyat, mint argumentumot jelölő tulajdonnévvel kitöltve meghatározott függvényértéket kell kapnunk. Frege megállapítja, hogy függvényértékként mindig jelentést /tárgyat/ kapunk, azaz a függvény értelmezési tartományát /őstartományát, kezdőhalmazát/ és értékkészletét /képtartományát, véghalmazát/ egyaránt jelentések /tárgyak/ képezik.

Nézzünk egy példát. "A vacsoracsillag Nap által megvilágított test" mondatban a vacsoracsillag az argumentum, a Nap által megvilágított test a függvény. Függvényértékként az igazat kapjuk. Ugyanez a függvény Sziriusz argumentummal hamis függvényértéket ad.

Természetesen nemcsak igazságértékek lehetnek függvényértékek, mivel nemcsak mondatértékű tulajdonnevek bonthatók tovább fogalomra és újabb tulajdonnevekre. Összetett tulajdonnév például "a német birodalomnak a fővárosa" is, hiszen "a német birodalom ... a" és "a főváros" kifejezésekre bontható, melyek közül az előbbi egy fogalom /funkció/ neve, az utóbbi pedig egy tárgy /argumentumé/, függvényértékként pedig ugyancsak tárgyat kapunk: Berlint.

Frege azonban ebben a gondolatmenetben elmulasztja a következő kérdés feltevését: meddig bonthatjuk a tulajdonneveket fogalomra és újabb tulajdonnevekre? Vagy a mi terminusunkkal élve: mikor tekintendő egy tulajdonnév egyszerűnek? A kérdés egyáltalán nem triviális. A válaszadáshoz szükségünk van annak pontosabb megértéséhez is, hogy mit is teszünk tulajdonképpen akkor, amikor egy összetett tulajdonnevet a fenti értelemben két részre bontunk. Annál is inkább szükségünk van erre, mert a probléma megoldása fényt vethet arra a bennünket régóta foglalkoztató, egyszer már-már nyugvópontra, s egyben zsákutcába jutó vizsgálódásainkat újra elindító kérdésre is, hogy mikor mondhatjuk: értünk egy tulajdonnevet, legyen az tényleges vagy csak látszat-tulajdonnév, fejezzen ki tényleges vagy

csak látszat-gondolatot. Van-e pontosabb meghatározása a tulajdonnév értelmének, mint az, hogy kifejezi, hogyan van számunkra a tulajdonnév által megjelölt tárgy adva? Mindenesetre az egyszerű és összetett tulajdonnevek megkülönböztetés lehetővé teszi, hogy új szempontból vizsgáljuk meg a kérdést: mi az összetett és mi az egyszerű tulajdonnevek értelme?

Egyelőre természetesen csak az összetett tulajdonnevekkel foglalkozhatunk, hiszen ennek eredményétől várjuk az egyszerű tulajdonnevek meghatározását.

Amikor egy összetett tulajdonnevet további tulajdonnévre és fogalomra bontunk, akkor ezzel abban az értelemben is felfedtük a kifejezés szerkezetét, hogy megmutattuk: az egyik részét képező tulajdonnév jelölte tárgy, a másik részét képező fogalomnév jelölte fogalom alá sorolandó. Az összefüggést Frege maga fedi fel, például a Logik in der Mathematik /1914, Logika a matematikában/ c. terjedelmesebb töredékében, amikor ott a kijelentő mondatokról beszél: "Azt a viszonyt, amelyet a mondat a tárgy és a fogalom között hoz létre, a tárgy fogalom alá történő szubszumciójának nevezzük."<sup>26</sup> Az alásorolást /szubszumciót/ - s ez magyarázza nehézkes szóhasználatunkat is - meg kell különböztetnünk az alárendeléstől,<sup>27</sup> amelyet Frege időnként szubordinációnak is nevez, s amely viszony nem tárgy és fogalom, csak fogalom és fogalom között állhat fenn. A Logika a matematikában c. tanulmányból vett példával élve: "A 'Cato halandó' mondatban szubszumcióról van szó, a 'Minden ember halandó' mondatban viszont szubordinációról."<sup>28</sup> A megkülönböztetés azért fontos, mert a két reláció különböző tulajdonságokkal rendelkezik. Ennek kifejtéséről itt azonban lemondhatunk, mivel a továbbiakban csak az első viszonyal foglalkozunk.

De mit jelent egy tárgyat egy fogalom alá sorolni? Nem mást, mint részesíteni abból a tulajdonságból, amit a fogalom tartalmaz. Nem mást, mint besorolni a tárgyat a fogalom terjedelmét alkotó tárgyak közé. Ezért például egy

kijelentő mondat mint összetett tulajdonnév azt fejezi ki, hogy a részét alkotó tulajdonnév által megjelölt tárgy a részét alkotó fogalomnév által megjelölt fogalom terjedelméhez tartozik.

Azonos lenne ez a mondat értelmével, és a mondat értelme azonos a gondolattal? Nem szükségszerűen. Hiszen tudjuk, a mondatértékű tulajdonnév részét képező tulajdonnév ugyancsak lehet összetett, s ezért tovább bontható tulajdonnévre és fogalomra, s ez az összetett jel ismét azt fejezi ki, hogy a tulajdonnév által jelölt tárgy a fogalom terjedelméhez tartozik. Az így kapott összefüggés ugyancsak ahhoz a gondolathoz tartozik, amelyet az a mondatértékű tulajdonnév fejez ki, amelynek a szóbanforgó összetett tulajdonnév része. Egy példa megvilágíthatja állításunkat. "Az 1800-as évek végén világvárossá fejlődött" fogalomnevet kiegészíthetjük a "német birodalomnak a fővárosa" tulajdonnévvvel, amelyről már viszont tudjuk, hogy összetett. Így "A német birodalomnak a fővárosa az 1800-as évek végén világvárossá fejlődött" mondat értelme nem redukálható arra, hogy a főváros azok közé a tárgyak közé sorolandó, amelyek az 1800-as évek végén világvárossá fejlődtek; a mondat kifejezi azt is, hogy a főváros, amelyről szó van, a német birodalomhoz tartozik. A fenti megfogalmazásból az is kitűnik, azonban, hogy "a főváros" sem tekinthető egyszerű tulajdonnévnek. Bár ha csak annyit tudnánk a tulajdonnevek szétbontásáról, hogy ennek eredményeképpen az egyik résznek önmagában lezártnak és a másik résznek kiegészítésre szorulóknak kell lennie, akkor habozhatnánk, vajon az "a" jelentése lezárt-e. De nyelvismeretünk alapján tudjuk, hogy a határozott névelő azzal teszi zárttá a "főváros" fogalomnevet, hogy kijelöl egy meghatározott tárgyat azok közül, amelyek a főváros tulajdonságából részesülnek. S így "a főváros" kifejezés szerkezete azonos az összetett tulajdonnevével. És az a tárgy, amelynek az "a" határozott névelőként a tulajdonneve, nem más, mint a tárgy mint olyan. Ez a felismerés lehetőséget ad arra, hogy kísérletet tegyünk az egyszerű tulajdonnév közelebbi meghatározá-

sára. Nevezzük azokat a tulajdonneveket egyszerűnek, amelyeknek a jelentése a tárgy mint olyan. Az egyszerű tulajdonnév fogalmának segítségével a korábbinál innár pontosabban meg tudjuk mondani, hogy mit értünk a tulajdonnév értelmén. Szorítkozzunk előbb az összetett tulajdonnév /legyen mondatértékű vagy sem/ értelmének meghatározására. Szemben az eddigi definícióval, mely szerint egy nem mondatértékű összetett tulajdonnév értelme azt tartalmazza, hogy "a jelölt hogyan van adva", kijelenthetjük: egy összetett tulajdonnév értelme azt fejezi ki, hogy milyen tulajdonságokban részesül a részét képező egyszerű tulajdonnév által jelölt tárgy. Vagyis "A német birodalomnak a fővárosa az 1800-as évek végén világvárossá fejlődött" mondatnak a teljes értelme megegyezik a következő kifejezés értelmével: "az/a tárgy/, amely /az 1800-as évek végén/ részesül a főváros-tulajdonságból és /az 1800-as évek végén/ részesül a német birodalomhoz tartozik-tulajdonságából és részesül az 1800-as évek végén világvárossá fejlődött-tulajdonságból".

Milyen további következtetések vonhatók le az összetett tulajdonnév értelmének meghatározásából? Ha egy összetett tulajdonnév teljes értelme csak a részét képező és esetlegesen egymásnak alárendelt fogalomnevek jelentésétől függ, akkor az egyszerű tulajdonnévnek vagy nincs értelme, vagy az nem része az összetett tulajdonnév értelmének.

Melyik álláspontra helyezkedjünk? A kérdést eldöntendő vizsgáljuk meg, milyen következményekkel jár egyik vagy másik feltételezés elfogadása.

Induljunk ki abból, hogy az egyszerű tulajdonnévnek nincs értelme, csak jelentése. Figyelembe véve, hogy az egyszerű tulajdonnév jelentése korábbi meghatározásunk szerint a tárgy mint olyan, el kell fogadnunk azt a tételt is, hogy az egyszerű tulajdonnevek jelentései mint jelentések megkülönböztethetetlenek egymástól. Más szóval: minden egyszerű tulajdonnévnek ugyanaz a jelentése! Nem arra figyelmeztet ez az eredmény, hogy

az egyszerű tulajdonnevek egész koncepcióját fel kell adni? Értelmezhető a szóbanforgó tétel Frege rendszerében? Megállapíthatjuk, hogy a jelentések azonosságának feltevése nem távolít el bennünket Fregenek a jelentésről alkotott elképzeléseitől. Sőt! Amikor ugyanis Frege Az értelem és jelentés c. tanulmányában a nem mondatértékű tulajdonnevek elemzéséről áttér a mondatértékűekéire, maga állapítja meg, hogy a mondat jelentésében a megkülönböztető jegyek elmosódnak: "egyrészt valamennyi igaz mondatnak, másrészt valamennyi hamis mondatnak ugyanaz a jelentése."<sup>30</sup> Tehát ha kijelentjük, hogy nemcsak a mondat jelentése nélkülöz minden közelebbi meghatározottságot, ebből a szempontból nem ellentmondásossá, hanem teljesebbé tesszük a fregei rendszert. Más kérdés azonban megállapítani, hogy egy tétel nem mond ellent az elmélet más tételeinek, hogy az elmélet "teljesebb" lett, s megint más kérdés magának az elméletnek az értelmezhetősége. Hogy értsük például azt, hogy valamennyi igaz mondatnak azonos a jelentése. Az következne ebből, hogy minden igaz mondatot felcserélhetnénk egymással anélkül, hogy a mondat jelentése megváltoznék? Frege minden bizonnyal azt válaszolná erre, hogy igen. A Függvény és fogalom c. tanulmányában például kijelenti, hogy "a ' $2^2=4$ ', ' $2>1$ ', ' $2^4=4^2$ ', kifejezések ugyanazt jelentik, mármint az igazat, s ezért a ' $2^2=4$ ' = ' $2>1$ ' egyenlet helyes". Frege azonban azt is hangsúlyozza, hogy mivel a jelentésben minden egyedi elmosódik s így önmagában nem nyújthat új ismeretet, érdeklődésünk nem korlátozódhat a mondat jelentésére. Az értelem és jelentés vizsgálata c. tanulmányában kifejti, hogy csak a jelentés és az értelem összekapcsolásával "tűnnek elő" az egyedi jegyek: "azt is mondhatnánk, hogy az ítélet megfogalmazása annyi mint /.../ részeknek az igazságértéken belül történő megkülönböztetése /.../. Minden egyes, egy adott igazságértékhez tartozó értelem a szétbontás egy sajátos módjának felel meg."<sup>32</sup>

Azt látjuk tehát, hogy az értelemmel rendelkező igaz tulajdonnevek /mondatok/ az "igaz birodalmából" már nem szükségszerűen ugyanazt a részt jelenítik meg, s így az igaz igazság-



értékkel rendelkező mondatok csak addig azonosak egymással, amíg értelmüktől eltekintünk. S belátható, hogy ugyanez vonatkozik a hamis mondatokra is.

Visszatérve kiinduló kérdésünkhöz: csak akkor nem ugyanaz minden egyszerű tulajdonnév jelentése /csak akkor különböztethető meg egy rész a tárgyon mint olyanon belül/, ha az egyszerű tulajdonnévnek értelme is van! De mi lehet az egyszerű tulajdonnévnek az értelme, ha az nem változtatja meg az őt magába foglaló összetett tulajdonnév értelmét, vagyis ha nem lehet tulajdonképpen fogalom? A tárgy mint olyan egy részének /talán szerencsésebb lenne mondani: elemének vagy: annak a meghatározott tárgynak/ a neve. Figyelembe véve az értelem korábbi meghatározását, azt mondhatjuk, hogy a név is tulajdonságban részesíti a tárgy/részt/, s megfordítva: ahogy egy tárgy/rész/ nemcsak egy fogalom alá sorolható, úgy egy tárgy/résznek/ is lehet több neve, de a név mégsem tulajdonképpen fogalom, mert annak terjedelmét több tárgy is képezheti, míg a név mindig csak egy meghatározott tárgy/rész/ neve - akkor is, ha néhány név azonos hangzású. Továbbá: a tulajdonképpen fogalmak alárendelhetők egymásnak, a nevek azonban nem, s a név ebben az összefüggésben csak akkor név, ha fogalom alá van rendelve. Ezért a név által kifejezett tulajdonság más osztályba tartozik, mint a tulajdonképpen fogalom által kifejezett; az egyszerű tulajdonnevek értelme másképp "adja meg" számunkra a tárgyat, mint az összetett tulajdonnevéké. Korábbi példáinkat tovább elemezve: amikor fentebb "A német birodalomnak a fővárosa..." mondatot átalakítottuk egy teljesen azonos értelmű nem mondatértékű tulajdonnévre, akkor az "az, amely ..." kifejezésben az "az" az általa megjelölt tárgy rész neve. /Amikor a továbbiakban meghatározott tárgyakról beszélünk, mindig tárgyrészeket értünk rajtuk anélkül, hogy ezt külön jelölnénk./ A példaként bemutatott átalakítás - s ezzel az összetett tulajdonnév értelmének meghatározása - azonban újabb meggondolandó problémát vet fel.

Ha elfogadjuk, hogy a két kifejezés értelme ugyanaz, ak-

kor el kell fogadnunk azt a Frege szemantika elméletében explicit meg nem fogalmazott tételt is, hogy mondatértékű és nem mondatértékű tulajdonnévnek azonos lehet az értelme, vagyis a mondatértékű tulajdonnevek átalakíthatók azonos értelmű nem mondatértékű tulajdonnevekre. Tételünk mégis első pillanatra meghökkentő, korábban már elfogadott megállapításoknak ellentmondó következményekhez vezet. Tudva, hogy Frege elméletében a mondatértékű tulajdonnevek jelentése igazságérték, a nem mondatértékűeké viszont tárgy, arra a belátásra kell jutnunk, hogy azonos értelemhez - az értelmet hordozó kifejezés szintaktikai szerkezetétől függően - különböző jelentést kell rendelnünk: amíg az egyik forma egy tárgyat mint olyat sorol a fogalom /fogalmak/ alá, addig a másik forma igazságértéket rendel az értelemhez. A jelentés különbözőségének feltételezése azonban nem egyeztethető össze az értelem korábbi meghatározásával: ha az értelem azt fejezi ki, hogy egy meghatározott tárgy milyen tulajdonságokban részesül, akkor az értelem megváltozása nélkül nem változhat meg a jelentés.

Közelebbről megvizsgálva a kérdést azonban beláthatjuk, hogy az ellentmondás csak látszólagos, s ezzel az észrevétellel jelentősen előbbre jutunk a jelentés vizsgálatában is. Mielőtt megmutathatnánk az ellentmondás látszólagosságát, meg kell erősítenünk a látszatot, meg kell világítanunk, hogy miért is tűnik kényszerűnek feltenni, hogy azonos értelmű kifejezések jelentése bizonyos feltételek mellett különböző. Azért, mert Frege különös szóhasználata szerint nemcsak a nem mondatértékű tulajdonnév jelentése tárgy, hanem az igazságérték is tárgy. Bár merészen feltételezhetnénk, hogy az igazságérték és a tárgy mint olyan azonos, de ezt a lehetőséget kizárja, hogy az értelemtől elvonatkoztatva - mint fentebb láttuk - tárgy mint olyan csak egy van, igazságérték pedig kettő: az igaz és a hamis. Ha a tárgy mint olyan az egyikkel azonos, akkor nem lehet azonos a másikkal. Ezt a tényleges ellentmondást azáltal sem tudjuk megszüntetni, ha az igazat mint tárgyat és a hamisat mint tárgyat a tárgy mint olyan két részének fogjuk fel. Ugyanis

a jelentés megváltozása - feltételezve, hogy egy tulajdonnév nem lehet egyszerre igaz is meg hamis is - így is fennállna: amíg az egyik forma a tárgyat mint olyant követeli meg, a másik csak ennek egy részét.

De épp ez az utóbbi megfogalmazás figyelmeztet arra, hogy meg kell kérdeznünk: vajon a mondat mint forma egyaránt megkövetelheti-e az igazat is meg a hamisat is. Fregevel válaszolhatjuk: nem. Csak az igazat! Idézzük Az értelem és a jelentés vizsgálata c. írásból: "Vonzónak tűnhetne az a meggondolás is, hogy a gondolatnak az igazzal alkotott viszonyát ne az értelemnek a jelentéssel, hanem az alanynak az állítmánnyal alkotott kapcsolatával hozzuk összefüggésbe. Hiszen azt is mondhatjuk: 'Az a gondolat, hogy az 5 törzsszám, igaz.' De ha pontosan szemügyre vesszük a dolgot, észrevehetjük, hogy ezzel voltaképpen nem mondtunk többet, mint a következő egyszerű mondat: 'Az 5 törzsszám. ' Az igazság állítása mindkét esetben a kijelentő mondat formájában rejlik."<sup>33</sup>

Igy tehát mégiscsak feltételezhetjük, hogy a tárgy mint olyan az igazságértékkel mint tárggyal azonos, mivel élhetünk azzal a megszorítással, hogy csak egy igazságérték van, amit a kijelentés formája megkövetelhet, s ez az igazságérték. Ezzel megszűnt az ellentmondás; kijelenthetjük, hogy azonos értelem mindig azonos jelentés értelme.

Meggondolandó azonban a következő probléma: mindegy volna a fentiek értelmében, hogy egy adott értelmet mondatértékű tulajdonnév fejez ki? Vagy fordítva: a tárgy mint olyan és az igaz igazságérték /mint tárgy/ megkülönböztetése felesleges ebben az elméletben? Ugy látszik, hogy maga a mondat-forma is értelmet hordoz. Vagyis így kell fogalmaznunk: az egyik esetben a tárgy mint olyan tárgy mint olyanként adott, a másik esetben pedig igaz igazságértékként. De hogy értsük ezt: a tárgy mint olyan igazságként adott ... és hamisként nem lehet adott ...

Először is abból kell kiindulnunk, hogy ha a mondat-

forma értelmet fejez ki, akkor a mondatforma fogalomnév. Feladatunk tehát az, hogy meghatározzuk, mit jelent a mondatforma mint fogalomnév.

Legyen "x" mint egyszerű tulajdonnév a tárgynak mint olyannak a neve. Összetett tulajdonnevet úgy képezhetünk belőle, ha egy fogalom alá soroljuk, amelyet "f/ /"-lel adunk meg. Összetett tulajdonnevünk tehát így hangzik: "f/x/". Alakítsuk át ezt a nem mondatértékű tulajdonnevet egy azonos értelmű mondatértékű tulajdonnévvé. Eredmény: "f/x=y", ahol az "=y" formáját tekintve fogalom, s mint látható, nem jelent mást, mint azt, hogy az f tulajdonságban részesülő tárgy azonos önmagával. Amit úgy is kifejezhetünk, hogy f/x/ igaz - de semmiképpen sem úgy, hogy hamis -, vagy hogy f/x/ van, létezik.

Ez a belátás nem idegen a fregei gondolkodástól, ha természetesen nem is egyeztethető össze Frege különböző dolgozataiban kifejtett szemantika-elméletének minden tételével - lévén az elmélet, mint már egyéb vonatkozásokban is láttuk - ellentmondásos vagy legalábbis helyenként homályos. Mindenesetre már Frege egy viszonylag korai feljegyzésében, amelyet hagyatékának kiadói Dialog mit Pünjer über Existenz /1884 elött, Beszélgetés Pünjerrel a létezésről/ címmel láttak el, a következő megfontolásokat olvashatjuk: jelölje A a tárgyat mint olyat, vagyis "a jelentés, amit A-nak adok, ne legyen semmilyen megkötésnek alávetve. Ha valamit erről ki kell jelentenem, akkor ez csak valami magátólértetődő lehet, mint pl.  $A = A$ ." <sup>34</sup> Továbbá: a "létezni" ige csupán a nyelv segéd-eszköze nem mondatértékű kifejezések mondatértékűvé való átalakításához. Ezért mindazoknak a mondatoknak a jelentése és értelme - vagy ahogy Frege ebben az összefüggésben mondja: tartalma -, amelyekben a "létezni" ige előfordul, "nem a 'létezni' szóban van, /... mivel/ helyette azt is mondhatjuk: önmagával azonos. 'Vannak emberek' ugyanazt jelenti mint 'Néhány ember önmagával azonos' vagy 'Néhány önmagával azonos ember'. Az 'A magával azonos' mondatból éppugy nem tudunk

semmi ujat az A-ról, mint az 'A létezik' mondatból. A két mondat közül egyik sem tagadható."<sup>35</sup>

Frege kijelentései természetesen behatóbb elemzést igényelnének. Pontosabban meg kellene mutatnunk, amit itt csak jelezni tudtunk: hogy álláspontját milyen kontextusban fejti ki. Így világosabbá válhatna tételeinek érvényességi köre is. Adott vonatkozásban azonban csak arra kívántuk felhívni a figyelmet, hogy Frege bizonyos feltételek mellett maga is azonosnak tekintette a "létezni" értelmét "az önmagával azonosnak lenni"-vel. S az a viszony, mely szerint minden tárgy önmagával azonos - mivel "a p r i o r i érvényes és Kant nyomán analitikusnak nevezhető"<sup>36</sup> - szükségszerűen igaz is, vagy másképpen szólva: ez a tárgynak mint olyannak vagy annak egy részének szükségszerűen igaz megadási módja.

A fentiek értelmében azonban módosítanunk kell Frege egyik alaptételnek tekinthető kijelentését, mert az igazat - lévén fogalom - nem tekinthetjük többé tárgynak. Csak terjedelmét képezi tárgy: a tárgy mint olyan vagy annak egy része.

Számolnunk kell azonban a következő ellenvetéssel: ha az igaz fogalom, akkor hogyan lehetséges az, hogy nem változik meg a nem mondatértékű tulajdonnév értelme, amikor átalkítjuk mondatértékűvé. Hasonló problémával már találkoztunk. Hasonlóan hangzott a kérdés, amikor arra kellett válaszolnunk, hogy miért nem változtatja meg az egyszerű tulajdonnévnek az értelme az őt magába foglaló összetett tulajdonnév értelmét. Hasonló lesz feleletünk is, amennyiben megállapíthatjuk, hogy nemcsak a név, hanem az igaz is a fogalmak egy sajátos osztályát képezi. Csakhogy amíg a név azért különíthető el a tulajdonképpeni fogalmaktól, mert csak fogalom alá rendelve válik névvé és alája egy fogalom sem rendelhető, addig az igaz különössége abban áll, hogy önmagával azonos értelemben a legáltalánosabb fogalom és így minden más fogalom vagy tárgy alárendelhető, illetve alásorolható. Mindkét fogalomra vonatkozó

megszorítás azonban azonos eredményre vezet: se a név, se az igaz nem lehet alkotórésze annak az értelemnek, amely megkülönböztet egy részt a tárgyból mint olyanból. A név csak megnevezi a megkülönböztetett, az igaz pedig csak kijelenti a megkülönböztetetről, hogy van, hogy önmagával azonos.

Gondolatmenetünk ezen a pontján végre megtehetjük javaslatunkat a látszat-jelentés meghatározására. A látszat-jelentés a tárgy mint olyan. Minden összetett tulajdonnév tehát a látszat-jelentés szétbontásának egy sajátos esete, amelyet ha kijelentő mondatformában fejezünk ki, akkor igaz.

Kézenfekvő az ellenvetés: és ha azt mondjuk, hogy "A nem A" vagy "Copilco gulája gömbölyű" vagy - hogy egy regényből idézzünk - "Otthon abban a fekete ruhában feküdt az ágyon, amelyik barna volt, de ha elment, akkor a másik fekete ruhába öltözött, a szürkébe", akkor ezek a mondatok igaznak tekinthetők? Igen. Amennyiben látszat-jelentésre vonatkoztatjuk őket, s ennek megfelelően a kifejezéseket úgy elemezzük, hogy "A", "Copilco"gulája", "barna" és "szürke" /valamint az implikált "ő"/ egyaránt egyszerű tulajdonnevek, vagyis értelmük nevek. A példaként felsorolt összetett mondatértékű tulajdonnevek csak akkor lennének értelmetlenek, ha a "nem A", a "gömbölyű" és a "barna" illetve "szürke" elhagyásával kapott rész nem különböztetne meg egy részt a tárgyból mint olyanból, ha nem értenénk a neveket meghatározó, a neveknek fölérendelt fogalmakat.

A tárgy mint olyan azonosítása a látszat-jelentéssel eloszlatja azt a feltevést is, hogy ki akarjuk iktatni Frege módosított szemantika-elméletéből a hamis igazságértéket. A tényleges jelentésre vonatkoztatva természetesen nemcsak igaz mondatok vannak, hanem hamisak is. Azt jelentené ez, hogy más igazság-fogalommal dolgoznánk ebben az esetben, mint korábban? Nem. Az igaz továbbra is azt jelenti, hogy bizonyos tulajdonságokkal rendelkező tárgy azonos önmagával. Csak a hamisat kell meghatároznunk. Hamis egy kijelentés, ha nincs olyan tárgy,

amely rendelkezne azokkal a tulajdonságokkal, amelyek a mondatértékű kifejezés értelmét meghatározzák. Nincs tehát az, ami önmagával azonos lehetne. Mint fejtegetéseinkből látható, a látszat-jelentésről áttérni a tényleges jelentésre annyi, mint a fogalom elsőbbségét felváltani a tárgy elsőbbségével. Ahhoz, hogy meghatározzuk egy kifejezés értelmét és jelentését, a kifejezést felépítő fogalmakat kell ismernünk, ahhoz pedig, hogy megmondjuk, hogy van-e vagy nincs olyan tárgy, amely részeseül a kérdéses tulajdonságokból, azt a tárgyi világot kell ismernünk, amely a fogalmak terjedelmét meghatározza. Visszakanyarodva egy korábbi példánkra: "az, amely az 1800-as évek végén főváros és a német birodalomhoz tartozik és világvárossá fejlődött" kifejezésnek, mint megmutattuk, tudunk látszat-jelentést tulajdonítani, ha ismerjük az "az"-t meghatározó fogalmakat, de ha a tárgyak világát is ismerjük, akkor hozzátehetjük, hogy "=Berlin", hogy a kifejezés tényleges jelentése Berlin, s ezzel azt is kijelentettük, hogy a nem mondatértékű kifejezés átalakítható ténylegesen igaz mondatértékű kifejezéssé, mert van olyan tárgy, amely a kifejezés értelmét meghatározó valamennyi fogalom terjedelméhez tartozik, s így ez a tárgy természetesen önmagával is azonos.

De zárjuk le ennek a problémakörnek a tárgyalását, annak tudatában, hogy még számos részprobléma megvilágítandó, illetve kidolgozandó lenne. Csak példaként utalunk egyre: a tulajdonképpen tulajdonnév, ha a tényleges jelentésre vonatkoztatjuk a kifejezést, szintén az értelem meghatározójává válik s ezért a gondolat, amely lehet igaz is meg hamis is, nem teljesen azonos a tárgynak mint olyannak egy részét meghatározó értelemmel, amely így csak látszat-gondolat stb. Lezárjuk a tényleges jelentés problémakörét, annál is inkább, mert számunkra a "látszat-jelentés" természetének a megismerése a fontos, hiszen amíg a nem-irodalom tárgya közvetlenül a tárgyak világa, addig az irodalomé csak közvetve, közvetlenül pedig a tárgy mint olyan, pontosabban a tárgy mint olyanból megkülönböztetett részek. Frege szemantika elméletében csak implicite van jelen a látszat-

jelentés fogalma, mert ő szinte teljes figyelmével a tényleges jelentés világára figyelt, mert azon fáradozott, hogy kiküszöbölje azt a lehetőséget, hogy a tudomány költészetté váljék, hogy olyan tárgyakat építsen fel a nyelv természetétől félrevezetve, amelyek a forma szerint igazak, de valójában hamisak. A költészet, az irodalom általában pedig épp ebben a tudomány számára oly káros lehetőségben találja meg igazolását és célját: fogalmakból új tárgyakat épít, amelyek - figyelembe véve a fogalmak másodlagosságát a tényleges tárgyakkal szemben - a tárgyak világának az át- és újrarendezésének eredményei. Ami az irodalomtudomány lehetőségét illeti: az új tárgyak, a tárgy mint olyan részei, nem a képzet tartományába tartoznak, mert oly mértékben interszjektívek, mint az őket meghatározó fogalmak. Ezért azt mondhatjuk, hogy ezek a tárgyak nem az egyes tudatban, hanem a kifejezés, a mondat, a szöveg világában azonosak önmagukkal. Természetesen nem minden mondatkapcsolat ad szöveget, ezért a mondatnál nagyobb egységek felvétele - ide értve bizonyos típusú összetett mondatokat is - további kérdéseket von maga után. De ezeknek a problémáknak a végiggondolása már nem ennek a dolgozatnak a feladata. Itt csak azt kívántuk megmutatni, hogy Frege szemantika elméletében hogyan lehet az irodalmi szöveg mondatainak jelentését és értelmét mint az irodalomtudomány közvetlen tárgyát meghatározni. A szövegvilág rekonstruálása lehetővé teszi, hogy feltegyük majd a kérdést: mi a szövegvilág és az adott szövegtől függetlenül is létező valós világ viszonya. Értékelni ezt a viszonyt akkor fogjuk tudni, ha a szövegvilágot a valós világhoz képest lehetséges világnak ismerhetjük fel.



Literaturtheoretische Relevanz der Semantiktheorie von Gottlob Frege

In Freges semantischen Studien wird immer wieder auf die Unterscheidung von Literatur und Nicht-Literatur hingewiesen, in deren Sinne sich die erstere dadurch auszeichne, dass ihren Sätzen in Behauptungsform nur ein Sinn, jedoch keine Bedeutung zugeordnet werden könne, im Gegensatz zu den Behauptungssätzen des letzteren Texttyps, die sowohl einen Sinn als auch eine Bedeutung hätten. Diese Unterscheidung erweist sich dem Verfasser in zweifacher Hinsicht als problematisch: Die Trennung von Sinn und Bedeutung führt in der Semantiktheorie von Frege zu einem Widerspruch, zumal der Sinn eines Eigennamens /eines Ausdrucks, eines Behauptungssatzes/ in dieser Theorie als "die Art des Gegebenseins des Bezeichneten" d.i. der Bedeutung definiert wird. Würde man nach Aufhebung dieses Widerspruchs die Trennung von Sinn und Bedeutung nach Fregescher Intention doch ermöglichen, drängte sich ein anderes Problem in den Vordergrund: Wie kann man eine Literaturwissenschaft etablieren, die sich die Aufgabe stellen soll, sich mit bloßem Sinn, in Fregescher Terminologie ausgedrückt: mit Scheingedanken zu befassen. Verfasser schlägt eine andere Unterscheidung zwischen den Behauptungssätzen der Literatur und denen eines wissenschaftlichen Textes vor, und zwar auf der Ebene der Bedeutung. Durch die Einführung der "Scheinbedeutung" in die Theorie erübrigt sich die zum Widerspruch führende Trennung von Sinn und Bedeutung, und lässt sich eine Semantik literarischer Texte aufbauen, die die Bedingungen ihrer Erforschung zu bestimmen und ihre Relevanz zu begründen vermag.

## Jegyzetek

- <sup>1</sup> A közérthetőség kedvéért egynyelvűsége törekszünk. Az idegen nyelvű idézeteket ezért lefordítva adjuk, illetve a meglévő fordításokkal helyettesítjük. Mivel a fordítás a fordított szöveggel szükségszerűen nem egyenértékű, esetenként - ahol az eltérés szempontunkból zavaró volt - módosítottuk az átvett fordítást. Az idézetben belül használt zárójelek ezt a módosítást jelölik. Az idézetekben a kihagyásokat zárójelbe tett három ponttal, saját kiemeléseinket aláhúzással, az idézett szerző kiemelését ritkított írásmóddal adjuk meg. Az idézet forrását vagy fordításunk alapját a jegyzetekben közöljük. A jegyzetekben az első adat egy évszám, amely az idézett tanulmány keletkezésének vagy első megjelenésének évére utal, s egyben a szóbanforgó tanulmány címének és bibliográfiai adatainak, esetleges fordításainak jele, amelynek feloldása az irodalomjegyzékből visszakereshető. Az évszámot és a kettőspontot követi a második adat: a forrásként használt kiadvány oldalszáma. Ha a német nyelvű eredetit nem mi fordítottuk magyarra, akkor két szám áll az évszám után: a pontosvessző előtti szám a magyar fordítást, a pontosvessző utáni szám a német szövegkiadás oldalszámát adja meg. Ha az idézet a forrásban a következő oldalon vagy oldalakon folytatódik, akkor ezt a magyar fordításra vonatkozóan az oldalszám után k betűvel jelöljük, a német szövegkiadásra vonatkozóan pedig a szokásos f betűvel. Első idézetünk forrásai tehát:
- 1892:141;44.

2	1892:141;45	8	1906:310;86	14	1918:33
3	1892:142;45	9	1897:44	15	1897:43
4	1892:143;47	10	1892:144;47f	16	1892:137;40
5	1892:143;47	11	1897:46f	17	1892:138;41
6	1892:145;48	12	1892:558;46	18	1892:138;41
7	1892:143;47	13	1918:33	19	1892:142k;46

20 1892:143;47	26 1914:154	32 1892:146k;50
21 1897:43	27 V.ö:1892-1895:30	33 1892:145;49
22 1891:29	28 1914:109	34 1884:12
23 1891:29	29 1892:138;41	35 1884;16f
24 1891:30	30 1892:146;50	36 1892:137;40
25 1891:30	31 1891:26	

### Irodalomjegyzék

Gottlob Frege írásait az alábbi kiadások alapján idézzük:

- 1884 előtt Dialog mit Pünjer über Existenz /Beszélgetés Pünjerrel a létezésről/ In: Frege /1973/ 3-24.
- 1891 Funktion und Begriff /= Függvény és fogalom/ In: Frege /1966a/ 18-38.
- 1892 Über Sinn und Bedeutung. In: Frege /1966a/ 40-65.  
Magyarul némi rövidítéssel: Az értelem és jelentés vizsgálata. Ford.: Kanyó Zoltán In: Horányi Özséb - Szépe György /Szerk./: A jel tudománya, Gondolat, Budapest, 1975, 135-150 és 558k.
- 1892-1895 Ausführungen über Sinn und Bedeutung. /=Fejtegetések az értelemről és a jelentésről/ In: Frege /1973/ 27-36.
- 1897 Logik. /=Logika/ In: Frege /1973/ 37-74.
- 1906 Einleitung in die Logik. /= Bevezetés a logikába/ In: Frege /1973/ 75-92. A töredék utolsó része /84-92/, amely A Sinn und Bedeutung címet viseli, olvasható magyarul is: Értelem és jelentés. Ford.: Bonyhai Gábor, Helikon. Világirodalmi Figyelő, 2-3/1973 310-312.
- 1914 Logik in der Mathematik /= Logika a matematikában/, In: Frege /1973/ 93-165.
- 1918 Der Gedanke. /= A gondolat/ In: Frege /1966b/ 30-53.
- 1966a Funktion, Begriff, Bedeutung. Fünf logische Studien. /Hrsg. v. Günther Patzig/ 2. Aufl. Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen

- 1966b Logische Untersuchungen /Hrsg. v. Günther Patzig/  
Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen
- 1973 Schriften zur Logik. Aus dem Nachlass, /Lizenzaus-  
gabe mit einer Einleitung v. Lothar Kreiser/ Aka-  
demie-Verlag, Berlin.

Ruzsa Imre:

#### INDIVIDUUMOK A "LEHETSÉGES VILÁGOK" SZEMANTIKÁJÁBAN

A lehetséges világok szemantikáját eredetileg a modális logika céljaira konstruálták. Heurisztikus alapgondolata a következő: Ha egy hamis állításról azt állítjuk, hogy lehetne igaz, akkor ezen azt értjük, hogy a szóban forgó állítás összeegyeztethető bizonyos, /többnyire elhallgatott/ törvényszerű állításokkal, vagyis konzisztensen elképzelhető a dolgoknak egy olyan állapota, amely a törvényszerű igazságok tekintetében nem különbözik a tényleges állapotuktól, és amelyben a kérdéses állítás igaz. A dolgok egy ilyen elképzelhető állapotának leírását nevezik "lehetséges világ"-nak, pontosabban: az aktuális világhoz képest elérhető lehetséges világnak, vagy az aktuális világ egy alternatívájának. Egy lehetséges világból aztán ismét elérhető lehet egy másik lehetséges világ, amely esetleg az aktuális világból közvetlenül nem érhető el s i. t.

E heurisztikus alapgondolat részletes és precíz kimunkálásával sikerült matematikailag modellálni a modális állítások közötti logikai kapcsolatokat /kompatibilitás, következményreláció stb./. Az elérhetőségi relációra vonatkozó különféle kikötések révén lehetővé vált a modalitások különféle típusainak /pl. a possibilitás különböző árnyalatainak/ jó szemantikai karakterizálása.

Az általánosítás következő lépése a szubjektív modalitások figyelembe vételét is lehetővé tette. Sematizáljuk az "aMp" kifejezéssel azt az állítástípust, amely szerint az a személy gondolat- vagy képzeletvilága számára elérhető egy vagy néhány olyan lehetséges világ, melyben a p állítás igaz. Pl. "a azt hiszi, hogy p", "a szeretné, ha úgy lenne, hogy p" stb. Az ilyen állítások modellálásakor az elérhető világok nemcsak a kiinduló aktuális világtól függenek - mint az objektív, személytelen modalitások esetén - hanem a sémában szereplő a individuumtól is. Pl. "az igazgató megbízható titkár-

nőt keres", vagy "Gusztáv oroszlánra vadászik"; ezek az állítások azt fejezik ki, hogy az alany preferálna egy olyan világot, amelyben megbízható titkárnőt alkalmaz, ill. amelyben egy vagy több oroszánt leterit.

A lehetséges világok elmélete alapján megkezdődtek a kísérletek a természetes nyelvek bizonyos töredékeinek logikai modellálására. Mint mások előadásaiából kiderül, e megközelítési mód segítséget nyújthat bizonyos irodalomelméleti kérdések tisztázásában is.

A lehetséges világok szemantikájának gazdag témaköréből a rendelkezésre álló keretek között csupán egy részproblémát ragadhatok ki. A probléma, amit kiválasztottam, talán némi érdeklődésre tarthat számot a narrativika szempontjából: az individuumnevek intenzionális kontextusban való előfordulásának vizsgálata.

Az első idevágó kérdés: szükséges-e a tulajdonnevek és az un. határozott individuumleírások /deskripciók/ megkülönböztetése? Ugyanazon szintaktikai és szemantikai szabályok vonatkoznak-e a 'Walter Scott' névre, mint 'a Waverley szerzője' leírásra?

Frege nem tartotta szükségesnek a megkülönböztetést. Pontosabban: ő a tulajdonneveket rövidített vagy álcázott deskripciónak tekintette. Meg kell jegyeznünk: Frege nem foglalkozott intenzionális kontextusban szereplő individuumnevekkel; extenzionális kontextusban pedig - elsősorban a matematikában - az ő megoldása gyakorlatilag elfogadható.

Extenzionális kontextusban ugyanis a tulajdonnevek és a deskripciók között csupán egy lényeges szemantikai különbség tapasztalható. Az az előfeltevés, hogy a neveknek van jelölük, tulajdonnevek esetén soha nem kerülhet összeütközésbe más föltevésekkel, deskripciók esetén azonban összeegyeztethetetlen lehet egyéb adatainkkal. Pl. az a föltevés, hogy a 'Hasszán felesége' deskripció egy meghatározott individuumot jelöl, nyilvánvalóan ellentmond a 'Hasszán nőtlen' vagy a 'Hasszán többnejű mohamedán' föltevésnek. Frege e problémát a matematika nyelv-

vében úgy oldotta meg, hogy a semmit sem jelölő deskripciók jelöleteként bázispredikátumok terjedelmét posztulálta. Carnap és Church kiterjesztették e fogást intenzionális nyelvekre is, azzal, hogy a jelölet nélküli deskripciók az un. nullentitást jelölik. Bár e megoldás némileg misztikusnak mondható, ma is számosan alkalmazzák.

Russell szerint a deskripciók inkomplett kifejezések, s mint ilyenek a tudományos nyelvben legfőljebb szövegrövidítésként tűrhetők meg. Kiküszöbölésük Russell-féle szabálya azonban csak atomi állításokra egyértelmű. Tekintsük pl. a következő, igen mérsékelt bonyolultságu állítást.

/1/                    A jelenlegi francia király nem kopasz.

Ebből 'a jelenlegi francia király' deskripciót - melynek nincs aktuális jelölete - kétféle módon küszöbölhetjük ki. Az egyik:

/2/                    Jelenleg egyetlen királya van Franciaországnak,  
                         és az nem kopasz.

Ez nyilván hamis állítás. A másik értelmezés:

/3/                    Nincs olyan kopasz, aki jelenleg egyetlen királya  
                         Franciaországnak.

Ez viszont igaz. Így Russell szerint /1/ kétrételmű állítás, míg Frege szerint e mondat jelentése egyértelmű, bár igazságértéke nincs, a benne szereplő deskripció jelölethiánya miatt. A mindennapi nyelvhasználat gyakorlata, úgy hiszem, Frege ezen felfogásával vág egybe. Arra a kérdésre, hogy

/4/                    Magával hozta-e az igazgató a feleségét?

- az informatív válasz, amennyiben az igazgató nőtlen, csakis ez:

/5/                    Az igazgatónak nincs felesége.

Már említettem, hogy a Matematika nyelvében Frege nem tűr jelöletnélküli neveket, s konvencionális jelölethozzáren-

delést alkalmaz ott, ahol a valódi jelölet hiányzik. Az intenzionális logika nyelvében ez a megoldás messzemenő önkényhez és logikai bonyodalmakhoz vezet. Helyesebb itt visszatérni Frege elsődleges nézetéhez, s elismerni, hogy a jelöletnélküli deskripciókat tartalmazó mondatoknak nincs klasszikus igazságértékük. Ez olyan logika kidolgozását teszi szükségessé, amelyben megengedett az igazságértékrés /truth-value-gap/ föllépése. Részben megjelent, részben sajtó alatt lévő munkáimban megmutattam, hogy ilyen modális logikai rendszerek konzisztensen fölépíthetők. Kutatási tapasztalataim alapján ezt az utat vélem a legjobbnak az un. modális paradoxonok elhárítására és az intenzionális logika stabil szemantikai megalapozására.

Quine a Russell-féle deskripciók kiküszöbölési technikát csak atomi mondatokra javasolja; így a fenti /1/ példa két megoldása közül csak a második - a /3/ - jöhet számításba. Ezzel a Russell-féle két- vagy többértelműség veszélye elhárul ugyan, ám változatlanul megmarad a nyelvhasználat gyakorlatától való elszakadás. Modális szövegekben pedig ez a megoldás kifejezetten paradoxonokhoz vezet; megvitatásuk kötetekre rugó irodalmat szült, kevés pozitív eredménnyel.

Quine összeötvözi Frege és Russell egy-egy tévedését, amennyiben a tulajdonnevek deskripciókként való kezelését és egyben a deskripciók kiküszöbölését javasolja. Így az ő felfogása szerint a mondatok logikai rekonstrukciójában egyedül a név más-pótló szimbólumok - a kvantifikálható változók - segítségével utalhatunk individuumokra.

A nyelvhasználat gyakorlata szerint a tulajdonnevek grammatikailag egyenrangúak a deskripciókkal /abban az értelemben, hogy deskripciók előfordulása olyan helyeken, ahol tulajdonnevek szerepelhetnek, nem teszi többértelművé a szöveget /. Ez a felfogás a logika grammatikájában is alkalmazható, sőt, felfogásom szerint, szigorúan alkalmazandó.

A tulajdonnevek és a deskripciók azonban lényegesen kü-



lőnböznek szemantikailag. A különbség teljes élességében az intenzionális kontextusokban /intenzionális funktor hatáskörében/ mutatkozik meg. A lehetséges világok szemantikájára hivatkozva, az alapvető különbség így jellemezhető: a tulajdonnevek jelölete konstans /minden lehetséges világban egyazon individuum/, míg a deskripciók jelölete világról világra változhat. Kripke kifejezésével: az előbbiek merev, az utóbbiak nem-merev deszignátorok. Félreértés ne essék: az, hogy a 'Platon' név minden világban egyazon individuumot - ti. Platont - jelöli, nem zárja ki, hogy ezen individuumnak a különböző világokban különböző tulajdonságai legyenek.

Ha azt mondjuk, hogy

/6/ Az Egyesült Államok jelenlegi elnöke lehetne Ford is

- illetve, a modális operátor hatáskörét egyértelműen kijelölő átfogalmazásban:

/6'/ Lehetne úgy, hogy az E.Á. jelenlegi elnöke nem más, mint Ford

- akkor ebben az állításban 'az Egyesült Államok jelenlegi elnöke' deskripció nem az aktuális jelöletére /J.Carterra/ utal, hiszen a /6/ mondatnál nem azt az abszurditást akarjuk állítani, hogy Carter azonos lehetne Forddal. A 'Ford' név viszont aktuális jelöletre utal. Ford ugyanaz a személy abban a kontrafaktuális szituációban is, amelyben ő az Egyesült Államok jelenlegi elnöke, noha ott más kontingens tulajdonságokkal bír, mint az aktuális világban. E példa is illusztrálja, hogy a nyelvhasználat gyakorlati a tulajdonnevek és a leírások szemantikai státuszának megkülönböztetésében egyezik az iménti felfogással.

Példánkban a deskripció intenzionális funktor hatáskörében szerepel /ezt explicite mutatja a /6'/ átfogalmazás/, ám bizonyára föltételezzük, hogy a deskripciónak van aktuális jelölete is. E mellett érvel a következő példa is:

/7/ Baltazár azt hiszi, hogy csalja a felesége.

Bizonyára itt is világos, hogy a mondat preszupponálja a 'Baltazár felesége' deskripció aktuális jelölétének létezését is, s nem csupán a Baltazár képzeletvilágában való egzisztenciáját.

Általában, az objektív modalitások elméletében - amely kognitív jellegű szövegek elemzésében jelentős - alighanem az egyetlen járható út a modális funktor hatáskörében szereplő deskripciók aktuális jelölétének föltételezése, ill. megkövetelése. Mint a legutóbbi példa mutatja, az egyes szubjektív modalitások esetén elfogadható. De könnyű olyan példát mutatni, amelyben, úgy látszik, nem tartható ez a föltevés. Ime:

/8/ Ali azt álmodta, hogy bejutott a bagdadi kalifa háremébe.

Itt 'a bagdadi kalifa' és 'a bagdadi kalifa háreme' deskripciók szerepelnek. Ha mondatunk az Ezeregyéjszaka valamelyik meséjében fordul elő, akkor nincs probléma: ott az "aktuális" világ a mese világa, amelyben az említett deskripcióknak van "aktuális" jelöletük is. Am ha ez a szöveg egy mai tárgyú elbeszélésben szerepel /vagy egy mai Ali felesége kommunikálja a szomszédasszonyának/, akkor a benne szereplő deskripcióknak nincs aktuális jelöletük. Hasonló lehet a helyzet a következő mondattal is:

/9/ Csinger azzal az ürüggyel kért szabadnapot, hogy temetik az anyósát.

A pesti humorérzék szerint e mondat egyáltalán nem preszupponálja a 'Csinger anyósa' deskripció aktuális jelölétének létezését. És garantáltan nincs ilyen előföltevés az "azt mondta, hogy" struktúrájú állítások esetében. Nyitott kérdés a deskripció aktuális jelölétének föltételezése a következő példában.

/10/ Amália azt szeretné, hogy a férje diplomás legyen.

A fogalmazás pontosításával mindig explicitté lehet tenni, hogy az intenzionális funktor hatáskörében lévő deskripció aktuális jelölétét föltételezzük-e vagy sem. Explicit utalás híján az aktuális jelölét létezését nem tekinthetjük föltételezettnek, legalábbis bizonyos funktorok esetén nem. /További vizsgálatot igényel, hogy melyek lennének ezek a funktorok; az "azt mondta,

hogy" biztosan közéjük tartozik./ Egyszerűbb esetekben a mondat értelemszerű átfogalmazásával megszabadulhatunk a deskripcióktól. Pl. a /8/ alatti mondatot így fogalmazhatnánk át:

/8'/        Ali azt álmodta, hogy Bagdadnak volt kalifája,  
             a kalifának hárome , s ő bejutott oda.

Ebben már a kritikus deskripciók egyáltalán nem szerepelnek, s így aktuális jelöletük problémája föl sem vetődik.

A vázolt probléma logikai kezelésére két ut kínálkozik. Az egyik megoldás: Ragaszkodjunk ahhoz az alapelvhez, hogy aktuális jelölet nélküli deskripciót tartalmazó mondatnak soha sincs igazságértéke. Ebben az esetben a /8/ alatti mondat csak a /8'/ alatti átfogalmazással lesz kompatibilis a 'Bagdadnak nincs kalifája' mondattal. E megoldás esetén /8/ úgy magyarázható, hogy benne pszeudodeskripció szerepel, amely a Russell-Quine vonalvezetés szerint kiküszöbölendő. Ám ezzel - ha kissé bonyolultabb szövegeket veszünk - felidézzük a deskripciók kiküszöbölés összes agyonvitatott problémáját. A következő példa ebből érzékeltet valamit:

/11/        A házmesterné azt hieszteli, hogy a házban minden  
             férfi veri a feleségét.

/12/        A házban egyetlen férfinak sincs felesége.

E két mondatnak nem szabad logikai ellentmondást alkotnia. De ha /12/ igaz, akkor a házmesterné hiesztelése /'A házban minden férfi veri a feleségét'/ igazságérték nélküli /ugyanazon indoklással, amely szerint 'Tódor veri a feleségét' igazságérték nélküli, ha Tódor nőtlen/. A deskripció kiküszöbölésével egyrészt eltűnik ez a szemantikai összefüggés, másrészt a mellékmondatban szereplő nyitott /univerzális kvantor hatáskörében álló/ deskripció kiküszöbölési módja egyáltalán nem világos. /Pl. magában foglalja-e a házmesterné állítása azt, hogy a házban minden férfi nő?/ További nehézségek lépnek föl iterált és beágyazott modális funktorok esetén.

E nehézségek miatt kecsegtetőbbnek tűnik a második megoldás: szubjektív modális funktorok hatáskörében előforduló deskripciók esetén ne ragaszkodjunk az aktuális jelölet létezéséhez. Ugy hiszem, ez a megoldás az irodalmi szövegek elemzése szempontjából is természetesebb. A részletek kidolgozása és komplett formalizált logikai elméletté fejlesztése azonban még hátra van.

Természetesen a logikai vizsgálat aligha terjedhet ki a nyelvhasználat vagy az irodalmi szövegelemzés minden esetére, és nem oldhat meg nyelvészeti vagy irodalomelméleti feladatokat. Csak paradigmákat nyújthat, de azokat tisztán és világosan, az absztrakciós és idealizációs föltevések nyílt bevallásával kell bemutatnia, hogy a nyelv és az irodalom teoretikusa reálisan mérlegelhesse: mit hasznosíthat belőlük. Másképp nem képzelhető el termékeny együttműködés a logika és a humán tudományok között.

#### Individuen in der Semantik der "möglichen Welten"

Nach einer skizzenhaften Darstellung der Hauptzüge der intensionalen Semantik wird auf die Frage der Verwendung von Individuennamen in intensionalen Kontexten eingegangen. Es werden Eigennamen und Beschreibungen im Sinne von *ridigen* und nicht-*ridigen* Designatoren voneinander unterschieden. Die Annahme eines veränderlichen Individuenbereiches führt zur Akzeptierung der Wahrheitswertlücke. Die von Russell vorgeschlagene Technik für die Eliminierung der Beschreibungen kann in intensionalen Behauptungen kognitiven Inhalts die Bedeutung verändern, deshalb ist sie zu verwerfen. Von den Beschreibungen die selbst in nicht-kognitiven Kontexten über ein aktuales Denotat verfügen müssen, sind die Pseudo-Beschreibungen zu unterscheiden.

Kanyó Zoltán:

AZ IGAZSÁGFOGALOM AZ IRODALMI ELBESZÉLÉSBEN ÉS A "LEHETSÉGES

VILÁGOK" SZEMANTIKÁJA

1. Az irodalomelmélet szemantikai része tudományelméleti szempontból különösen vigasztalan képet mutat: az alkalmazott terminológia távolról sem egységes, egész sor szemantikai vonatkozásban egymást részben fedő fogalommal /fikció, valóság-tartalom, ábrázolás, leképezés, realizmus, stb./ van dolgunk, másrészt az egyes fogalmak értelmezésénél teljes a bizonytalan-ság, egymással homlokegyenest ellenkező felfogások mutathatók ki az irodalomtudományon belül, s ami a legmeglepőbb, a logikailag ellentmondó, ill. ellentétes nézetek mondhatni kivétel nélkül megengedett tudományos felfogásnak számítanak. Ugy véljük, nem szükséges különösképpen bizonyítani, hogy ez a helyzet tart-hatatlan, s hogy éppen ezért az irodalomtudomány egyik fontos fel-adata megfelelő konszenzus kialakítása e területen. Hogyan érhe-tő el a jelenlegi ellentmondásos helyzetből az ideálisnak minő-síthető átfogó egyetértés? Nyilvánvalóan úgy, hogy megpróbáljuk a terminológiát egységesíteni és a felhasznált terminusok több-értelműségét a minimumra, ideális esetben nullára csökkenteni. Ilyen eljárásra ad lehetőséget a Carnap-féle fogalom-explikáció módszere, amelynek lényege abban áll, hogy a kérdéses többértelmű fogalmat mint explicandumot egy olyan explicatummal helyettesít-jük, amely egy adott, szigorú formális kritériumoknak eleget te-vő nyelven egyértelműen definiálható és megőrzi az explicandum lényeges tulajdonságait. A továbbiakban egy alapvető irodalom-szemantikai összefüggés ilyenértelmű explikációjára teszünk ki-sérletet, az adott keretek között természetesen csak a leglénye-gesebb elvi kérdések felvázolására szorítkozhatunk. Így nem tér-hetünk ki azon pragmatikai összefüggések taglalására, amelyek tisztázása a szemantikai explikáció lényeges előfeltételének szá-mít, röviden csak annyit kívánunk megjegyezni, hogy az "irodalmi mű"-nek az adott vonatkozásban elengedhetetlen definíciójánál

az intuitív megközelítés helyett célszerű lenne kulturális társadalmi konvenciókon nyugvó sajátos kommunikációs formák empirikus vizsgálatából kiindulni. A vizsgálandó szövegosztályt némely alapvető vonatkozásban ekvivalens jegy, így pl. azonos típusu, a pragmatikai kontextusra nem referáló, többszöri előadásra szánt szövegeket előállító, stb. - kommunikációs forma határozná meg. A vizsgálódás körét ezen az osztályon belül célszerű tovább szűkíteni olyan szövegekre, amelyek strukturája individuális alannal rendelkező cselekvésstrukturaként, másszóval irodalmi elbeszélésként jellemezhető, tekintettel arra, hogy csupán meghatározott jellegű alapvető szemantikai viszonyokat kívánunk részletesebben megvizsgálni, amelyek kifejezetten ehhez a struktúrához kötődnek: az átvitt értelmű jelentés, a metaforika kérdéseivel ebben az összefüggésben nem kívánunk foglalkozni.

2. Explikációnk első lépéseként a terminológiai sokféleséggel kapcsolatban kell állást foglalnunk: voltaképpen meg kell határoznunk, melyik terminus explikációjára kívánunk vállalkozni. A válasz nem egészen egyértelmű, voltaképpen azt mondhatnánk, hogy egy elemi szemantikai relációt kívánunk meghatározni, amelyik az említett fogalmak mindegyikében megbujik, s amelynek a megfelelő tisztázása tehát nem jelenti feltétlenül egyik fogalom explikációját sem, viszont lényeges előfeltétele a további munkának. A kérdéses reláció az irodalmi elbeszélésben alkalmazott igazságfogalom. Döntésünk indoklásaként utalunk arra a központi szerepre, amelyet az igazságfogalom az absztrakt szemantikában játszik: e viszony megfelelő értelmezése nélkül semmiféle következtetés levonása és ugyyszólván semmilyen szemantikai jellegű kijelentés megtétele nem tekinthető megalapozottnak. Ehhez a rövid indokláshoz hozzá kell tennünk azt, hogy meggyőződésünk szerint az irodalmi szemantika kérdéseinek vizsgálatánál nem hagyhatók figyelmen kívül az absztrakt logikai szemantika általános eredményei, illetőleg az irodalmi szemantika elméletét lehetőleg ezen általános elvekkel összhangban kell meg-

alapozni. Hozzáállásunk egyuttal egyértelműen elhatárolja explicitációinkat mindenféle irracionalista vagy kizárólag az intuíción nyugvó megközelítéstől, s megadja az igazságfogalom meghatározását is: nyilvánvalóan semmilyen metafórikus, intuitíve érzett "igazság", sem pedig egy plátói eszményre való hivatkozás nem jöhet számításba, hanem az igazság a logikai szemantikában képviselt s a materialista felfogással is megegyező korrespondencia elv alapján olyan viszonyként értelmezendő, amely egy kijelentés és egy tényösszefüggés között akkor áll fenn, ha a kijelentésben bizonyos argumentumok között tételezett reláció ezen argumentumok denotátumai között a valóságban is fennáll. Ennek az igazságfogalomnak a következetes érvényesítése azonban az irodalmi szövegek vonatkozásában jelentős nehézségekbe ütközik, mivel az irodalmi szövegekben előforduló tulajdonnevek nagyrésze nem rendelkezik referenciával, sőt a referencia az irodalmi szövegek pragmatikai meghatározottsága folytán általában lényegtelennek minősül. Ha viszont a referencia kétséges vagy hiányzik, akkor a szemantikai verifikáció módszere - kijelentés és valóság szembesítése - nem alkalmazható vagy legalábbis jelentős nehézségekbe ütközik. Hogy a problémát jobban érzékelhessük, tekintsük a következő példát. Az alábbi nem irodalmi kontextusból származó kijelentés

/i/ Kádár János Rómában találkozott VI. Pál pápával

Igazságértéke egyértelműen eldönthető, ez a kijelentés a rendelkezésünkre álló információk szerint igaz, míg e kijelentés tagadása

/ii/ Kádár János Rómában nem találkozott VI. Pál pápával

hamis. Ezzel szemben a következő irodalmi észövegösszefüggésből vett kijelentés:

/iii/ A tündérnemzetség gyönyörű körében

S kedves Iluskája szerető ölében

Mai napig János vitéz ő kegyelme

Szép Tündérországnak boldog fejedelme

Igazságértékének meghatározásánál az okoz gondot, hogy a "tün-

dérmemzetség", "Iluska", "János vitéz", "Tündérország" terminusok referenciája nem adható meg a való világban, így nem is gondolhatunk arra, hogy verifikáljuk a fenti kijelentést.

Milyen elvi lehetőségeink vannak az ilyen jellegű irodalmi kijelentések igazságtartalmának eldöntésére? Russell leírás-elméletét követve azt mondhatjuk, hogy ha a terminusoknak nincs referenciája, akkor a velük kapcsolatban tett kijelentések joggal tekinthetők hamisnak, s jóval inkább a kijelentés megfelelő tagadása

/iv/ Nem áll fönn az, hogy létezik egy és csakis egy tündérmemzetség, Iluska, János vitéz és Tündérország és /iii/

az igaz. Ennek a felfogásnak azonban végzetes következményei vannak az irodalomtudomány számára: ilymódon minden irodalmi szövegben előforduló kijelentés elvileg hamisnak minősül, s mivel hamis mondatokra nem adható érvényes következtetés, ezért minden az irodalmi szövegekre vonatkozó kijelentésnek szükségképpen hamisnak kell lennie. Ez a következmény azonban nyilvánvalóan ellentmond intuíciónknak, éppen ezért indokoltnak tűnik, hogy ezt az elvi megközelítést elvessük. Ha viszont a hagyományos poétikai-esztétikai kísérletek túlnyomó részével egyetértésben arra vállalkozunk, hogy az irodalmi kijelentések igaz voltát bizonyítsuk, kénytelenek vagyunk valamilyen tényleges referenciát felmutatni, de bármilyen legyen a megoldási javaslatunk - a mindenkori olvasó, az emberi lényeg, társadalmi típusok, stb. - az egész kísérlet logikai-szemantikai és/vagy ontológiai vonatkozásban abszurd következményekhez vezet, mert vagy olyan entitások bevezetését sugallja, amelyek bizonyíthatóan fiktívek, vagy a legjobb esetben olyan állításokhoz vezet, amelyek szigorú értelemben éppoly kevésbé verifikálhatók, mint a kiindulási pontot alkotó irodalmi kijelentések. Ezért gyakorlatilag ez az út sem járható. Felmerülhet az a gondolat is, hogy az előbbi kísérlet kudarca azzal függhet össze, hogy az explikációs nyelvként megválasztott kétértékű logika tulságosan szűk kereteket biztosít. Woods értékes könyve "The Logic of Fiction" viszont meggyőzően



érvel amellett, hogy a többértékű, ill. a szabad logikák sem nyújtanak kielégítő alapot az irodalmi kijelentések igazságértékének ellentmondásmentes és intuíciónknak megfelelő értelmezéséhez. Ha végezetül Frege, Strawson vagy Ingarden szellemében azt a feltételezést fogalmazzuk meg, hogy az irodalmi szövegben tett kijelentés éppen a hiányzó referencia miatt nem tarthat j-gényt igazságértékre, csupán mondat, de nem kijelentés, vagy - mint Ingarden mondja - kvázi-ítélet, amelynek csak jelentése van denotáció nélkül, akkor vállalkozásunk ismét csak reménytelennek bizonyul, pontosabban szólva legalábbis a következő kellemetlen következményekkel kell szembe néznünk: a mondatok egy osztályára olyan szemantikát kellene kidolgoznunk, amely a normális kijelentésekre érvényes szemantikával ellentétben nem az igazságfogalomra épül, s így elvileg egy és ugyanazon mondatot attól függően, hogy irodalmi vagy nem irodalmi összefüggésben fordul-e elő, merőben más szemantikai alapról kiindulva kellene értelmeznünk.

3. De nézzük meg kissé közelebbről, mit is értsünk irodalmi szövegekben előforduló mondatok vagy kijelentések igazságértékén. Ugy véljük nem szorúl bővebb igazolásra az; hogy itt nem abban vagyunk érdekeltek, hogy kimutassuk, a valóságban is fennáll a szövegben kifejezett összefüggés, vagyis hogy a fenti szöveggel kapcsolatban rátaláljunk János vitéz, Iluska, Tündérország és a tündérnemzetség konkrét valós megfelelőire és igazoljuk, hogy rájuk érvényesek a mesében elmondottak. Vagyis valóban nem olyan igazságfogalomra van szükségünk, mint amelyet a szemantika a kijelentések vonatkozásában definiál - ennyiben tehát egyet értünk a fentebb ismertetett negatív álláspontokkal. Ebből azonban nem következtetünk az igazságfogalomnak az irodalmi művek vonatkozásában való alkalmazhatatlanságára. Intuitíve a fent idézett mondat Petőfi "János vitéz"-e vonatkozásában igaznak számít. Ezt a véleményünk szerint szélesebben kell értelmeznünk mint a filológiai igazságfogalmat vagy Reichenbachnak erre épülő irodalmi-létezés-fogalmát, vagyis nem elégséges csupán a szövegbe való hiteles beletartozás kétségkívül alapvető

kritériumára szorítkozni, hanem annak a képességnek a megragadására van szükség, amelynek alapján irodalmi szövegeken belül igaz és hamis mondatok között különbséget tudunk tenni, ill. ki tudjuk szűrni az irodalmi művekre vonatkozó kijelentések közül az értelmetleneket. Tehát azt az intuitív képességünket kell megfelelően feltárnunk, amelynek segítségével pl. Shakespeare Hamlet c. drámájával kapcsolatban el tudjuk dönteni, hogy a

/v/ Hamlet megölte a mostohaapját

igaz mondat,

/vi/ Hamlet megölte a saját apját

hamis mondat,

—/vii/ Hamlet megölte Hófehérekét

értelmetlen mondat. Ilyen és ehhez hasonló különbségtételek megfogalmazására elvileg mindenki képes, aki anyanyelvi szinten tud magyarul, a kérdéses művet ismeri és tisztában van a műfaj sajátos konvenciójával. Az effajta kijelentések igazságértéke annyira magától értetődőnek, evidensnek tűnik, hogy az irodalomtudomány eddig nem is igen fordított figyelmet az ilyen fajta megnyilatkozások igazságfeltételeinek vizsgálatára. Pedig ez elméleti szempontból alapvető, sőt mondhatni elengedhetetlen feladat, amelynek a megoldása - mint láttuk - nem is olyan egyszerű, hiszen az igazságfogalom olyan jellegű kibővítését igényli, amelynek eredményeképpen az igazságfogalom mit sem veszít az egyszerű kijelentések vonatkozásában kialakított egyértelműségéből, azonban nem kizárólag a kijelentésben posztulált összefüggések és a való világ összevetésén alapul. Az igazságfogalom ilyenirányú kiterjesztésére a modális operátoroktól függő kontextusokban az igazságérték meghatározásához ugyanis szükség volt arra, hogy a kijelentést ne csupán a valóságra vonatkoztassák. Könnyen belátható ugyanis, hogy pl. a következő mondat igazsága

/viii/ Lehetséges, hogy ezzel a kockával most hatost dobok

nem attól függ, hogy ténylegesen hatost dobok-e vagy sem, hiszen akkor nem lehetne a következő kijelentő mondatból megkülönböztetni:

/ix/ Ezzel a kockával most hatost dobok

A /viii/ mondat normálisnak mondható feltételek fennállása esetén - ha megfelelő méretű, súlyu, szabályos dobókockáról van szó, s magam részéről képes vagyok a dobás műveletének elvégzésére - igaznak minősül, de ha például a kocka úgy van megkonstruálva, hogy nem eshet úgy, hogy hatost mutasson, vagy például egy több tonnás kötömről van szó, s a dobás elvégzéséhez semmilyen segédeszköz nem áll rendelkezésemre, akkor a kijelentés nem igaz. A modális kijelentések igazságértékének eldöntéséhez tehát a való világtól különböző viszonyítási helyzeteket, "lehetséges világokat" is szükséges figyelembe venni. Lehetséges világon célszerű összefüggések logikailag konzisztens és olyan értelemben teljes halmazát érteni, hogy minden a való világban fennálló tény vagy annak tagadása e halmaz eleme. Az igazságérték most már nemcsak a való világ, hanem a lehetséges világok vonatkozásában is elvileg eldönthető.

4. Kérdés, alkalmazható-e az ily módon kibővített igazságfogalom az irodalmi elbeszélések vonatkozásában, az irodalmi elbeszélésben ábrázolt összefüggések felfoghatók-e lehetséges világnak, vagy lehetséges világok meghatározott rendszerének? Ahhoz, hogy e kérdést eldönthessük, legalább három feltételt kell tisztáznunk: eleget tesz-e az irodalmi elbeszélés a lehetséges világ teljesség, valamint logikai konzisztencia iránti követelményének, továbbá melyek az igazság eldöntésének elvi kritériumai. Itt most tézisszerűen a következő megállapításokra szorítkozunk:

a./ Nincs olyan irodalmi elbeszélés, amely egy lehetséges világ teljes leírását nyújtaná. Ez nyilvánvalóan következik abból, hogy egy világot leíró tények száma végtelen, míg az irodalmi elbeszélés szükségképpen véges számú tényről tud képet adni. Ebből szükségképpen következik az, hogy az irodalmi elbeszélésben ábrázolt összefüggések legjobb esetben világtöredéket, ill. világtöredékek meghatározott komplexumát alkotják, lehetséges világnak, ill. világok rendszerének azonban semmiképpen sem tekinthetők. Ameny-

nyiben világtöröredékekről van szó, általánosságban a következő összefüggéseknek kell fennállniuk: Egy adott irodalmi elbeszélésre vonatkozó, annak szövegében azonban sem de facto, sem következményként elő nem forduló kijelentés igazságértéke nem dönthető el. Vagyis pl. Shakespeare Hamletje vonatkozásában sem az alábbi kijelentésnek

/x/ Hamletnek anyajegy van a bal hóna alatt  
sem pedig e kijelentés tagadásának

/xi/ Hamletnek nincs anyajegy a bal hóna alatt

nem tulajdoníthatunk meghatározott igazságértéket. A világtöröredék elvileg több különböző lehetséges világ töröredékeként felfogható - e tény több szempontból is alapvető fontosságú: magyarázatot ad az irodalmi mű elvi többértelműségére, a recepció során felmerülő több különféle interpretációs lehetőség elvi alapjaira.

- b./ Az igazság vonatkozásában, minthogy csak közvetve, az elbeszélés útján ismerjük azt a világtöröredéket, ill. világtöröredékeket, amelyről, ill. amelyekről az elbeszélés beszámol, evidenciával nem rendelkezünk, azonban mégsem állunk teljességgel támpont nélkül. Az elsődleges, kulturális-társadalmi kollektív konvención nyugvó műfajok esetében a konvenció kiterjed az igazság megállapításának mikéntjére is. Így például az irodalmi elbeszélések egy jelentős osztályában tudjuk, ill. elfogadjuk azt, hogy az a világ, amelyikről az elbeszélő beszámol, az aktuális világ, az elbeszélő beszámolója - hacsak a műfaji nyelvi konvenciókat súlyosan meg nem sérti - hiteles, az elbeszélésben előforduló szereplők kijelentései e beszámoló, valamint általános logikai következtetések, érvényes társadalmi konvenciók alapján minősíthetők igaznak vagy hamisnak. Más műfajok esetében viszont jóval komplexebb konvenciók vannak érvényben, amelyek pl. az elbeszélő beszámolójának bizonyosfoku relativizálását írják elő, az irodalmi kommunikáció későbbi bonyolult, másodlagos formáinak létrejöttével pedig lehetőség nyílik arra is, hogy bizonyos irodalmi elbeszélések meghatározott iro-

dalmi konvenciók megkérdőjelezésére, szétrombolására épüljenek. Mindebből az következik, hogy általános igazságkritérium az irodalmi művek vagy az irodalmi elbeszélések osztályára általánosságban nem adható, viszont egyes műfajok vonatkozásában elvileg empirikusan megállapítható az a konvenció, amely az igazságérték meghatározását szabályozza.

c./ Az, hogy az irodalmi elbeszélésben ábrázolt összefüggések logikailag konzisztens világtörédeknek vagy világtörédeknek számíthatnak-e, kizárólag empirikusan a kérdéses konvenció konkrét elemzése alapján dönthető el. Kétség kívül vannak olyan műfajok vagy egyes alkotások, amelyek akár azért, mert műfaji előírásaik szerint a nonszensz paradox hatására épülnek, akár azért, mert az irodalmi kommunikáció bonyolultsága és/vagy megfelelő kulturális háttér lehetőséget ad elemi logikai jellegű konvenciók megsértésére is, szándékosan vétnek bizonyos logikai törvények ellen, mégis, úgy tűnik, az irodalmi műfajok tulnyomó többségére az jellemző, hogy a logikai konzisztencia a műfaj sajátos koherencia követelményének meghatározó eleme.

Mindezek alapján azt mondhatjuk, a lehetséges világok koncepciója megadja a szükséges elvi alapot az irodalmi elbeszélések egy jelentős osztályára érvényes igazságfogalom explicációjához, e művelet során ezen absztrakt logikai elméleten túl figyelembe kell venni meghatározott történeti, társadalmi, kulturális tényezőket, nevezetesen azt a sajátos konvenciót, amely az igazság megtalálásának feltételeit az adott műfajban meghatározza.

5. A fenti értelemben vett igazságfogalom nyilvánvalóan nem oldja meg azokat a kérdéseket, amelyeket az irodalomnak mint a valóság sajátos tükrözésének igazságán, realizmusán érteni szoktak, de lehetőséget ad arra, hogy új módon közelítsük meg őket. Mindenek előtt azt kell hangsúlyoznunk, hogy az irodalmi elbeszélésekben ábrázolt összefüggéseknek lehetséges világtörédekként való felfogása nem a klasszikus idealista művészetfelfogás szellemében értelmezendő, miszerint az irodalom nem a va-

lóságot tükrözi, hanem új, lényegibb valóságot teremt. A lehetséges világ nem a való világtól ontológiailag különböző objektum, amelyet fel lehet fedezni, vagy létre lehet hozni, a lehetséges világ fogalma a való világ ontológiai tényszerűségén és azon megismerésben és a cselekvésben meghatározó szerepet játszó emberi képességen nyugszik, hogy az ember reflektálni tudja a való világ folyamatait és a folyamatokra az elvileg lehetséges alternatívák mérlegelése alapján aktívan vissza tud hatni. A lehetséges világ voltaképpen a való világ, ha másmilyen lenne, mint amilyen. A lehetséges világ koncepciója mind általánosságában, mind pedig az irodalmi elbeszélések vonatkozásában vett alkalmazásában ugyan nem zárja ki elvileg egy idealista értelmezés lehetőségét, azonban egyértelműen materialista alapra vezethető vissza, s ami irodalmi vonatkozásban különösen fontosnak tűnik, egyszerre képes a tükrözés és a kreativitás mozzanatát megragadni. Ami a tükrözést, a hagyományos értelemben vett igazságfogalmat illeti, ebben a megközelítésben nem igazságrelációként, hanem a világok - egy vagy több lehetséges világ és a való világ - közötti megfeleltetési vagy hasonlósági relációként fogható fel. A megfeleltetés, ill. hasonlóság mindig meghatározott vonatkozásban áll fenn, s hogy mely vonatkozások számítanak relevánsnak, azt ismét társadalmi, történeti kulturális konvenció határozza meg. A megfeleltetési reláció jóval összetettebb, mint az előbb említett igazságreláció, hiszen itt már nem egy lehetséges világ belső szemantikai jellemzéséről van szó, hanem különböző világok egészének meghatározott pragmatikai szempontu összevetéséről. A megfeleltetés szempontjai elvileg esetről esetre változhatnak, bizonyos foku megfeleltetés azonban minden esetben fennáll, ugyanis a való világ alapvető ontológiai tényei - individuumok, individuumok tulajdonságai, cselekvések, stb. - ha áttételes módon is, de mindenkor rögzítődnek a természetes nyelvben, éppen ezért minden nyelvi uton létrehozott lehetséges világ szükségképpen kötődik a való világ ontológiai strukturáihoz. E megfeleltetési, ill. hasonlósági reláció alapján az irodalmi elbeszélésben ábrázolt

lehetséges világtöredék a való világ viszonylatában modellként funkcionál, az irodalmi elbeszélésnek éppen ez a nyelvi, szemantikai adottságaiból fakadó modellálási képessége ad lehetőséget arra, hogy az irodalmi elbeszélés fiktiiv jellege ellenére a való világ megismerésében a való világban véghemenő emberi cselekvések befolyásolásában társadalmi méretekben hatékony szerepet játsszon.

6. Mindezeknek a kérdéseknek megfelelő elméleti tisztázása jelentős munkát igényel. E feladat elvégzése nem könnyű, s megoldáshoz szükséges bonyolult logikai kalkulusok, fogalmak az irodalmárok többségére valószínűleg riasztólag hatnak. Mégis, úgy tűnik, hogy ahhoz, hogy elméleti nyelvünket egyértelműbbé és világosabbá tegyük, s hogy tárgyunk alapvető problémáit mélyebben megérthessük, szükség van e nehézségek vállalására. Az irodalmi mű lehet egyszerű, mindenki megértheti, viszont azok a folyamatok, amelyek létrejöttét, társadalmi közösségeken belüli funkcionálását, megértését, stb. irányítják, rendkívül összetettek, e folyamatok megértésének még csak a kezdetén tartunk, tudományos kötelességünk minden olyan ismeretet elsajátítani és felhasználni, amely e bonyolult összefüggések tisztázását elősegíti.

#### Der Wahrheitsbegriff in der literarischen Erzählung und die Semantik der "möglichen Welten"

Zur adäquaten Begründung der literarischen Semantik ist eine entsprechende Explikation des Wahrheitsbegriffs in der literarischen Erzählung notwendig. Sie stösst jedoch auf einige wesentliche Schwierigkeiten, indem die in der Fiktionalität zum Ausdruck kommende spezifische pragmatische Bestimmung dieser Texte den Wirklichkeitsbezug ausser Kraft setzt; die Problematik lässt sich im Kreise der Theorien, die ausschliesslich auf ein extensionales System Bezug nehmen, nicht lösen. Neue Möglichkeiten ergeben sich durch die intensionale Logiken, deren Auffassung von den möglichen Welten die Zuweisung von Wahrheitswerten in einem grösseren Bereich begründet. Diese Konzeption löst den Wider-

spruch zwischen Widerspiegelung und Schöpfung und macht zugleich eine empirische Untersuchung der gesellschaftlichen Konventionen erforderlich, auf deren Grundlage die entsprechenden Wahrheitswerte den Sätzen in der Gemeinschaft zugesprochen werden.



Csuri Károly:

A "LEHETSÉGES VILÁGOK" SZEMANTIKÁJA ÉS AZ IRODALMI EL-

BESZÉLŐ SZÖVEGEK ELMÉLETE

1. A dolgozat azzal a kérdéskörrel foglalkozik, hogy mennyiben lehetséges és célszerű bevezetni a modális logikák szemantikájában kidolgozott "lehetséges világok" fogalmát az irodalomelméletbe. Először néhány általános szemantikai kérdést érintünk, majd ismertetjük a "lehetséges világ" különböző logikai értelmezéseit és használatának eredeti kontextusát. Röviden felvázoljuk a fogalom irodalomelméleti tradícióját, s ezt követően megmutatjuk, hogy egy megfelelően módosított "lehetséges világ" koncepció milyen mértékben képes az eddigieknél nagyobb pontosságot ígérő keretet adni az irodalmi mű belső kapcsolatrendszerének explikálásához. Célunk annak bizonyítása, hogy a "lehetséges világok" fogalma alkalmazható és jól használható az irodalomelmélet szemantikai apparátusában.

Tekintettel a téma összetettségére az egyes problémákat nem tudjuk részletesen tárgyalni. Arra törekszünk, hogy a koncepció lényegesebb pontjait világosan felvázoljuk. Azokkal a témakörökkel kapcsolatban, melyeket a dolgozat célkitűzése szempontjából részletkérdésnek tekintünk, a szakirodalomhoz utaljuk az olvasót.

2. A generatív grammatika szintaktikai mélyszerkezetét interpretáló első rendszeres mondat-szemantika az ún. szemantikai jegyek elméletére épül.<sup>1</sup> Erdemei ellenére hamar megbizonyosodott, hogy az elmélet több szempontból sem kielégítő.<sup>2</sup> A bennünket érdeklő összefüggésben elég, ha csupán egyetlen lényeges ellenvetést említünk. Az érv alapjában a formális vagy modellelméleti szemantika képviselőinek álláspontját reprezentálja. Míg a bírálatok többsége a teória

belső ellentmondásaira és működés-képtelenségére mutat rá, a modell-elméleti szemantikusok egyenesen azt kérdőjelezik meg, hogy a Katz/Fodor-típusú szemantika-elméletek egyáltalán szemantika elméletek-e. Szerintük a szemantikai jegyek elméletének minden változata - s ebből a szempontból nincs különbség interpretatív és generatív szemantikusok között - figyelmen kívül hagyja az 'igazság', a 'referencia', a 'megnevezés' stb. jelentéselméleti problémáit, s ezzel végső soron a nyelv és a valós világ éppen rajtuk keresztül megvalósuló kapcsolatának kérdéskörét. Meglátásuk szerint az anyanyelvi beszélők szemantikai kompetenciájához nemcsak a szorosabb értelemben vett értelmi vagy intenzionális összefüggések ismerete tartozik hozzá, hanem az a tény is, hogy a nyelvi kifejezésekkel képesek vagyunk a nyelven kívüli valós világ tárgyaira és tényállásaira referálni, ill. a referencia sikerességét az egyes mondatokhoz rendelt igaz vagy hamis igazságérték segítségével eldönteni. A modell-elméleti szemantikában pl. egy predikátum-kifejezés jelentését ismerni annyi, mint azt tudni, hogy idealizált feltételek mellett az adott kifejezés milyen entitásokra alkalmazható igaz módon.<sup>3</sup> Egészen egyszerűen fogalmazva: ha nem tudjuk megmondani, hogy egy nyelvi kifejezés /lehetségesen/ mire vonatkozik és mire nem, a valós világ mely tárgyait, tényállásait vagy komplexebb strukturáit jelöli és melyeket nem, akkor az adott nyelvi kifejezést nem értjük. Nem nehéz belátni, hogy egy operatív jelentéselmélet aligha képzelhető el az igazságelmélet megkerülésével. Ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy gondolkodásunk és nyelvünk kreatív jellege folytán nemcsak a valós világ tárgyaira és tényállásaira referáló jeleket tudunk produkálni. Alternatívák felállítása, hipotetikus érvelések, előre nem látható események megtervezése, gondolati kísérletek lebonyolítása stb., s ennek megfelelően lehetséges individuumok és tényállások, ezek lehetséges kapcsolatainak konstruálása természetes gondolkodási és nyelvi folyamat. Olyan, melynek jelentősége a megismerésben és az emberi cselekvésben nehezen vonható kétségbe.<sup>4</sup> Amennyiben pedig az ilyen intellektuális tevékenység objektív meglétét és létjogosultságát elismerjük, azt is látnunk kell,

hogy a tevékenység eredményeként létrehozott lehetséges individuumok és tényállások igazságérték-elemzésére a valós világ nem minden esetben alkalmas. Sem a logikában, sem a természetes nyelvek szemantikájában nem célszerű tehát az igazság-problémát pusztán a logikai, ill. nyelvi kifejezések és a valós világ kapcsolatára korlátozni. Megoldásként az igazság-reláció relativizálása, a valós világ vonatkozásában felvett különböző viszonyítási helyzetek, az ún. "lehetséges világok" fogalmának bevezetése kínálkozott. Szemléltetésül vegyünk először egy természetes nyelvi példát, s egészítsük ki Schnelle saját példájához fűzött kommentárjával.<sup>5</sup>

2.1. Schnelle véleménye szerint, ha azt mondjuk, hogy

/1/ "Péter meg van győződve arról, hogy Müller Ferenc a tettes,"

akkor normális esetben nem azt állítjuk, hogy Müller Ferenc a tettes, vagyis, hogy a

/2/ "Müller Ferenc a tettes"

mondat igaz. Hiszen ebben az esetben nem Müller Ferencről jelentünk ki valamit. Ehelyett Péterről mondunk valamit és arról, amiről Péter meg van győződve: azok között a tényállások között, amelyeket Péter elfogad, az a tényállás is megtalálható, hogy Müller Ferenc a tettes. Azt azonban aligha zárhatjuk ki, hogy Péter számos olyan tényállásról meg van győződve, amelyek a nyelv mondatai segítségével megfogalmazhatók, de nem igazak. Megfordítva: nyilván jónéhány olyan igaz tényállás is van, melyeket Péter nem ismer, amelyekről tehát nem lehet meggyőződve. Ezeket a tényeket egyszerűen úgy értelmezhetjük, hogy Péternek van egy olyan "világa", amely a valós világtól eltér. Természetesen ez nemcsak Péterre, hanem az emberekre nézve általánosan érvényes. Minden ember "világa" korlátozott bizonyos mértékig és nem teljesen mentes a tévedésektől.

Mindez könnyen belátható és viszonylag triviálisnak

számító megfigyelés. A lényeges felismerés a következő: jóllehet a /2/ mondatnak nem kell feltétlenül igaznak lennie arra az esetre, ha az /1/ mondat igaz, Péter világában viszont a /2/ mondatnak is igaznak kell lennie. Ebben a világban ugyanis van egy olyan személy, akit Péter Müller Ferencnek nevez és a kérdéses tettetnek van egy elkövetője, és a kettő azonos egymással. Azaz, ha megfelelő módon akarjuk interpretálni a Péter meggyőződését kifejező mondatot, akkor a tárgyi vonatkozást /referenciát/ meg kell sokszoroznunk. A konkrét esetben legalább két olyan tárgyi vonatkozású interpretációra lesz szükségünk, melyek egyike a valós világ viszonyait tartja szem előtt, a másik pedig a Péter meggyőződéseivel kapcsolatos világ viszonyait. Így bizonyos értelemben csupán a megfelelő világot kell választanunk a megfelelő mondatrész igazságérték-elemzéséhez. A valós világban értékeljük a "Péter meg van győződve arról, hogy" részmondatot, ezzel szemben Péter meggyőződéseinek világában értékeljük a "Müller Ferenc a tettes" részmondatot. A "lehetséges világok" tehát ebben az értelemben a referenciák lehetséges területeinek megsokszorozódását jelentik.

2.2. Az elemzett példamondat egy további jelentős mozzanatot is tartalmaz. A meggyőződés-világ mint propozicionális magatartás vagy más néven pozíciós kijelentés a klaszszikus modális logika területének kitágítását vonja maga után. Elvileg vizsgálhatók a modális szemantika keretében olyan un. világ-alkotó predikátumok is, mint pl.: 'remél', 'kíván'. 'elképzel', 'álmodik' stb. Aligha szükséges hangsúlyoznunk ennek a ténynek az irodalomszemantikai jelentőségét. Természetesen lehetséges az így létrehozott "lehetséges világok" különböző kombinációja, hierarchikus egymásbaágyazása stb., amivel a nyelvhasználat. irodalmi és nem-irodalmi szövegekben egyaránt él. Ezekre a kérdésekre a narratív szövegelmélet és a "lehetséges világok" viszonyának taglalása során később még részletesebben kitérünk.

3. A továbbiakban azzal a kérdéssel foglalkozunk, hogy

/1/ hogyan jellemzik a logikai ill. formális szemantikai megközelítések a "lehetséges világokat", másrészt pedig azt vizsgáljuk, hogy /11/ hogyan értelmezik viszonyukat a valós világhoz.<sup>6</sup> Az általunk ismert irodalomban mindkét kérdésre két válasz született. Ezeket az /1/ /a/, /11/ /a/ és /11/ /b/ jelölésekkel különböztethetjük meg egymástól.

3.1. /1/ /a/: Megfigyelhetjük, hogy számos nyelv- és logika-elméletben a "lehetséges világok" mint meghatározott helyzeteket reprezentáló halmazelméleti modellek kerülnek bevezetésre. A modellekben szereplő objektumokon különböző relációkat, függvényeket értelmezhetünk.<sup>7</sup> Az így értelmezett "lehetséges világokat" ezek a koncepciók általában a szemantikai elemzés kiindulópontjaként posztulálják. A propozíciók jelentésének kifejtése igazságfeltételek segítségével történik, úgy, hogy a propozíciók igazság-statusát a különböző "lehetséges világokban" meghatározzuk. Illusztrálja ezt az eljárást a következő néhány példa:

/a/ P akkor és csakis akkor lehetséges logikailag, ha p igaz valamelyik lehetséges világban;

/b/ P akkor és csakis akkor szükségszerű logikailag, ha p igaz minden lehetséges világban;

/c/ P akkor és csakis akkor implikálja logikailag q-t, ha q igaz mindazon lehetséges világokban, amelyekben p is igaz.

/a/, /b/ és /c/ világosan mutatja, hogy az igazság-feltételek ilyen típusú specifikációja formális természetű. A tézisek igazsága egymás függvénye, anélkül, hogy rá kellene kérdeznünk: hogyan határozható meg materiálisan bármely tézis igazság-státusza.<sup>8</sup>

3.2. /1/ /b/: Rescher megfordítva jár el, a lehetőségeket nem tételezi adottnak, hanem a propozíciók alapján hozza létre ő-

ket. Eljárása ebből a szempontból adekvátabb módon felel meg az irodalomtudományi gyakorlatnak. Az olvasó a szöveg intenzionális szemantikai komponense alapján építi fel a szövegvilágot, melyet bizonyos feltételek teljesítése esetében /aktualizált/ "lehetséges világnak" tekintünk. Logikai elméletében Rescher is kidolgoz hasonló feltételeket. A "lehetséges világokat" nem a lehetséges individuumok tetszőleges halmazából alakítja ki, hanem előírja a közös világban létező, különböző tulajdonságokból felépített individuumok logikai "komposszibilitását" /compossibility/, azaz az individuálisan lehetséges individuumok együttes előfordulásának logikailag meghatározott lehetőségét.<sup>9</sup> Ugyan bizonyos megkötések, mint említettük, a "lehetséges világokat" reprezentáló irodalmi szövegvilágok esetében is fel kell tételeznünk, nyilvánvaló, hogy ezek nem elsősorban logikai jellegű feltételek. Így bizonyos formális párhuzam ellenére lényeges különbségek is adódnak majd a "lehetséges világok" logikai ill. irodalomelméleti felépítésében és alkalmazásában.

3.3. /ii/ /a/: A "lehetséges világok" és a valós világ kapcsolatának egyik viszonylag szélsőséges felfogását Lewis képviseli. Hangsúlyozza, hogy a "lehetséges világok" semmiképpen sem azonosíthatók a megfelelő nyelvi entitásokkal. Olyan öntörvényű entitásoknak tartja őket, amelyek nem reprodukálhatók semmi másra. Ha el akarjuk képzelni ezeket a "lehetséges világokat", akkor olyasvalamire kell gondolnunk, mint saját valós világunk. Az eltérés közöttük nem fajtájukat tekintve figyelhető meg, hanem csupán a bennük lezajló történések vonatkozásában. Valós világunk Lewis szerint csak egyetlen számos más világ közül, s azért nevezzük valósnak, mert mi vagyunk a lakói. Más világok lakói ugyanolyan joggal nevezhetik saját világukat valós világnak, ha a 'valós' kifejezésen ugyanazt értik, amit mi.<sup>10</sup>

3.4. /ii/ /b/: Rescher a "lehetséges világokat" olyan eszmei konstruktumoknak, intellektuális projekcióknak tartja, melyek

végző soron a valós világon alapulnak, s abból többnyire számos közvetítő fokozaton keresztül, levezethetők.<sup>11</sup>

A lehetőségek konstruálása alapvetően a valós világ individuumbtartományán, deskriptív rendezettségén, valamint ténylegesen operatív természeti törvényein végrehajtott különböző komplexitású transzformációk segítségével történik. Az így kapott sor a valós világtól kezdődően a pusztán logikai lehetőségig számos fokozatot tartalmaz.<sup>12</sup> A lehetőségeknek ez a differenciált és tudományosan jól megalapozott skálája meglátásunk szerint hasznos kritériumokat adhat az irodalmi szövegvilágok stilus-tipológiájához is.

3.5. A rövid kitekintést lezárva megállapíthatjuk, hogy számunkra irodalomelméleti kiindulópontként /i/ /b/ és /ii/ /b/, vagyis azok az irányzatok ígéretesebbek, melyek egyrészt tartalmilag is próbálják explicálni a "lehetséges világok" fogalmát, másrészt pedig a "lehetséges világokat" nem metafizikai entitásoknak, hanem a valós világ modalitásainak, meghatározott feltételek mellett történő eszmei-nyelvi átrendezéseinek tekintik. Hangsúlyozzuk azonban, hogy amikor elfogadjuk a "lehetséges világok" származékos függőségét a valós világtól, ezt a függőséget mindenek előtt a konstruálás folyamatára értjük. Rescher is úgy véli, hogy amikor a "lehetséges világ" projekciója már befejezett tény, felégethetjük magunk mögött azt a hidat, amely a valós világból a "lehetséges világba" vezetett.<sup>13</sup> Ha történetesen az így létrehozott "lehetséges világ" relative "lehetséges világait" akarjuk megkeresni, akkor nem kell az eredeti valós világhoz mint kiindulóponthoz visszatérnünk. Elég, ha egyszerűen a már megkonstruált "lehetséges világot" hipotétikusan valós világnak tekintjük.<sup>14</sup> Később majd látni fogjuk, hogy ily módon lehetőség nyílik az /i/ és /ii/ /a/ pontokban kifejtett "lehetséges világ"-konceptiók felhasználására is, főként a rekonstruálás, azaz az interpretáció vonatkozásában.

A fenti megfontolásokat kiterjeszthetjük a valós világ és

az irodalmi szövegvilág /mint "lehetséges világ/ viszonyára is. Míg az alkotás folyamatának általános jegyeit a /ii/ /b/-elképzelés modellálja megfelelően, addig interpretációelméleti szempontból célszerű az irodalmi szövegvilágokat hipotetikusan valós világoknak tekinteni /ii/ /a/ értelmében. Az interpretációs gyakorlat azt mutatja, hogy az irodalmi szövegvilág felépítése nem rekonstruálható kielégítő és releváns módon egyedül a valós világ alapján. A benne szereplő figurák vagy egyáltalán nem, vagy nem elsődlegesen, ill. nem releváns módon referálnak a valós világban ténylegesen létező személyekre. Ugyanigy sok esetben vagy nem eldönthető vagy hamis a tényállások igazságértéke amennyiben interpretánsuk a valós világ. Számos konkrét példa igazolhatná, hogy az irodalmi szövegvilágok kizárólag a valós világra vonatkoztatott interpretációja /= igazságértékelemzése/ számos olyan individuumról és tényállásról nem tud adekvát módon számot adni, melyek konstitutív szerepet tölthetnek be a kérdéses szövegvilágban. Fel kell tehát tételeznünk, hogy a szövegvilág figurái elsődlegesen nem a valós, hanem egy "lehetséges világ" individumaira referálnak, s tényállásainak igazságértékét is ugyanebben a "lehetséges világban" kell meghatároznunk. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy az irodalmi szövegvilág figuráit és tényállásait nem lehet közvetlenül is összevetni a valós világban létező személyekkel és az ott érvényes tényállásokkal. Csupán azt állítjuk, hogy ebben az esetben, többek között éppen az említett referencia-, megnevezés, ill. igazságérték-probléma következtében, az irodalmi szövegvilágot /i/ vagy nem tudjuk kimerítően, s így irodalmilag releváns és adekvát módon magyarázni, /ii/ vagy pedig, s ez összefügg /i/-vel, nem irodalmi szempontból kívánjuk magyarázni.<sup>15</sup> Ha azonban az irodalmi szövegvilágot mint irodalmi szövegvilágot szeretnénk megközelíteni, akkor célszerű a következő feltevésből kiindulni. Az irodalmi szövegvilágok mindazon tényállásai igazak/lehetségesek, melyek a szövegvilág létrehozásában résztvesznek, s nem elemei az egyes figurák részvilágainak, amennyiben azok



a szövegvilág valós világának ellentmondanak.<sup>16</sup> Az interpretáció feladata ebben a felfogásban nem más, mint konstruálni egy olyan "lehetséges világot" /ill. annak felépítését meghatározó absztrakt szabályrendszert/, melyben a szövegvilág tényállásai a megadott feltételek mellett igazak/lehetségesek. Ha az így értelmezett interpretáció eredményes, akkor azt mondhatjuk, hogy a vizsgált szövegvilág egy "lehetséges világot" reprezentál.<sup>17</sup> A felmerülő kérdésekkel kapcsolatban álláspontunkat később még részletesen kifejtjük, itt csak egyetlen fontos mozzanatra szeretnénk végezetül rámutatni. Irodalomelméleti szempontból lényeges belátnunk: a konstruálás folyamatát tekintve az irodalmi szövegvilág levezethető a valós világból, de az első lépésben nem vezethető vissza a valós világra mint interpretánsra. A megfelelő interpretáns egy olyan "lehetséges világ", melynek strukturáját a szövegvilág tényállásainak igaz igazságértéke szabja meg. A létrejött "lehetséges világból" ismét, most már adekvát módon kiépíthető a 'hid' a valós világ felé, ami egyben mutatja az /irodalmi/ 'szövegvilág' és az /irodalmi/ "lehetséges világ" elméleti megkülönböztetésének szükségességét.

4. Mielőtt a "lehetséges világ" irodalomelméleti fogalmát érdemben tárgyalnánk, rövid tudománytörténeti kitérőt teszünk. Ebben megmutatjuk, hogy a "lehetséges világ" logikai fogalmának bevezetése az irodalomtudományba egyáltalán nem új kísérlet. Lényegében a fogalom logikai alkalmazásával egyidőben sor került az első irodalomtudományi próbálkozásokra is. Az arisztotelészi poétika-hagyományt követve, a leibnizi elképzelésekre támaszkodva Bodmer és Breitinger fejti ki legkövetkezősebben költészettanát a "lehetséges világok" terminológiájában.<sup>18</sup> Nézeteik átfogó és világos megfogalmazását Breitinger 'Critische Dichtkunst' című, 1740-ben megjelent munkájában találhatjuk. Az alábbiakban összefoglaljuk könyvének témánkkal kapcsolatos főbb téziseit.

4.1. Breitinger úgy véli, hogy a valós dolgoknak az az összefüggése, amit mi "jelenvaló világnak" nevezünk, nem kizáró-

lagosan szükségszerű és végtelen sokszor meg lehetne változtatni. Ilymódon számtalan sok olyan világ is lehetséges, melyekben a dolgok más összefüggése és kapcsolata érvényesül, s melyekben a természet és a mozgás más törvényei hatnak. A valós világ és a végtelen nagy számú "lehetséges világ" halmaza alkotja a természetet. A költők pedig Breitinger szerint nem tesznek mást, csupán a természetet utánozzák. Minthogy a természet, amint erről szó volt, a lehetségest is magában foglalja, a költőnek művészete segítségével a természetnek nemcsak azon "műveit" kell megismernie, melyeket a "teremtés ereje" valósággá változtatott. Azokat is tanulmányoznia kell, melyek a természet erőiben még "rejtve megbujnak". Sőt, épp ez utóbbi tevékenység, a "természet utánzása a lehetségesben", egyben a költészet fő feladata is. Arisztotelész után Breitinger is az utánzás tárgyában jelöli meg a költészet és a történelem legfontosabb megkülönböztető jegyét: a költészet utánzásának anyagát és eredetijét nem annyira a "jelenvaló világból", mint sokkal inkább a "lehetséges dolgok világából" kölcsönzi. Míg a természet, a politika és a morál történetének az az elsőrendű kötelessége, hogy a "látható tárgyakat és jelenségeket, az események folyását, az emberek szokásait és cselekedeteit jellegük és igazságuk szerint úgy mesélje el és írja le, ahogyan azok a valóságban vannak", addig a költőtől sohasem követelhetjük meg, hogy "elbeszélései valós és történeti igazságok legyenek; már az is elég, ha azok nem lehetetlenek és valószínűtlenek."<sup>19</sup> Érdekes ezzel kapcsolatban megfigyelni, hogy Breitinger "lehetséges világai" a "valószínűség" normatívájának bevezetése következtében csak igen korlátozott mértékben lehetségesek. Elméletileg elismeri ugyan, hogy a "lehetséges világokban" a dolgok más módon rendezettek, közöttük más természeti és mozgástörvények érvényesülhetnek, álláspontja mégis igen hasonló Lewis koncepciójához. Nyilvánvaló ugyanis, hogy azok a "lehetséges világok", melyek a "valószínűség" határán belül lehetségesek csupán, nem fajtájukat tekintve térnek el a valós világtól, hanem egyedül a bennük lejátszódó események vonatkozásában. A breitingeri "lehetséges

világok" ily módon a meg nem valósult "jelenvaló világok" végtelen sorát, vagyis a 'lehetséges' egyetlen típusát reprezentálják. Elég, ha ennek igazolására saját példájára utalunk. Szerinte az a festő, aki egy tornyon horgonyzó hajóflottát fest meg, nevetségessé teszi magát, hiszen a "hamis, a valószínűtlen, vagy a bizonyos vonatkozásban lehetetlen, mihelyt észleljük azt, az emberi értelemben természetes módon ellenérzést és undort vált ki, mert az emberrel veleszületett tudásvágyát felcsigázza, majd pedig a megismerésben történő előrehaladást megszakítja."<sup>20</sup> Talán nem szükséges hangsúlyoznunk, hogy a Breitingert megelőző és követő művészeti korszakok hány értékes alkotása hullana ki ilyen feltételek mellett a breitingeri esztétika "valószínűségi" rostáján, s mennyi értéktelen mű kapna érdemtelenül magas esztétikai minősítést.

Mielőtt a breitingeri elképzelések ismertetését lezárjuk, röviden idézzük még néhány gondolatát, melyek a valós világ és a "lehetséges világok" viszonyát most a költői kreativitás szemszögéből világítják meg. Meglátása szerint, ha "a költő ismeri azokat a törvényeket, melyek alapján a valós dolgok jelenvaló világában a különböző hatások bekövetkeznek és a változások lejátszodnak, és ha pontosan érti a dolgok természetét, akkor nem maradhat rejtve előtte, hogy ezen törtények alapján és a dolgok ilyen természete következtében mi az, ami lehetséges és be kell, hogy következzen, amennyiben a körülmények és a szándékok megváltoztak. A jelenvaló világ szemlélése ily módon az az iskola, melyben a költő megismerheti a természet erőit, s mindazt, ami ezekben az erőkben még csak rejtve van jelen."<sup>21</sup>

4.2. Ha kritikusan közelítünk Breitinger felfogásához, rá kell mutatnunk arra, hogy használatában a "lehetséges világ" olyan metafizikai fogalom, amely esztétikailag igen szűkre szabott lehetőségeket enged meg. Az irodalmi művek mint "lehetséges világok" esztétikai értékelése, a már érintett elveken túl, elsősorban hatásuk alapján történik. Értékük elvileg o-

lyan mértékben nő, ahogyan hatásuk megközelíti az általuk utánczolt eredeti hatását. Minthogy azonban Breitinger idézett nézetei szerint a költészet tárgya legtöbbször nem a valós világ, hanem a lehetséges dolgok lehetséges összefüggéseinek utánczása, gyakorlatilag nincs mihez viszonyítanunk a művek hatását, hiszen az eredeti éppen bennük tárul fel és lesz látható először számunkra. Valószínűleg ez a nehézség magyarázza azt a tényt, hogy Breitinger, ellentmondva saját elméleti téziseinek, a "lehetséges világok" határait lényegében a valós világ hatókörébe kényszeríti. Megjegyezzük továbbá, hogy maguknak a "lehetséges világoknak" a felépítésére vonatkozóan sem tudunk meg sokat. Ezzel kapcsolatos fejtegetései kevés módszertani ismérvet tartalmaznak; vagy átfogó, általános filozófiai kijelentésekből, vagy egyedi esetekre érvényes konkrét elemzési példákból állnak. Breitinger elképzeléseinek bírálata itt természetesen csak annyiban lehet célunk, hogy a negativumokat és hiányokat saját felfogásunkban igyekezzünk elkerülni, ill. a minimálisra visszaszorítani. Sokkal inkább szeretnénk a közös jegyeket, s egy irodalomtudományi tradíció folytonosságát hangsúlyozni. Kommentár nélkül is látható, hogy elmélete sok ponton érintkezik korábban vázolt felfogásunkkal. Itt külön csak a kreatív szemléleti mód közös vonását emelem ki, ami talán némileg rejtettebb formában jelentkezik. Eszerint a költőnek "lehetséges világokat" kell felfedeznie. A felfedezés előfeltétele az alkotó eljárás, azaz a valós individuumok és összefüggések alapján olyan lehetséges individuumok és összefüggések konstruálása, melyek a "jelenvaló világ" helyett megvalósulhattak volna. S bár a költő "teremtő" ebben az értelemben, semmiképpen nem válhat egyenrangúvá a "világ teremtőjével", vagy az ő "prófétaival", ahogyan Gabriel értelmezi Breitinger szóhasználatát.<sup>22</sup> Már csak azért sem, mert a Breitinger-tipusu költő nem képes a "természet javítására", csupán a természet "jelenvaló világában" meg nem valósított, de potenciálisan benne rejlő újabb erőket fedezheti fel.<sup>23</sup>

Összegezve megállapíthatjuk, hogy az utánzás-elmélet és a "lehetséges világok" összekapcsolása, a kreatív eszemléleti mód hangsúlyozása, a gyakorlati elemzések, még akkor is, ha kritikusként nem mindig tud felülemelkedni "jelenvaló világán", vagy elképzelései kérdéses filozófiai implikációkat tartalmaznak, olyan értemei Breitinger költészettanának, melyeket a mai vizsgálatoknak is figyelembe kell venniük.

5. Korábban tárgyaltuk a "lehetséges világok" fogalmának eltérő felfogását a logikai szakirodalomban. Kifejtettük, hogy az irodalomelméletben, a konstruálás, ill. a rekonstruálás különböző elvi kívánalmait szem előtt tartva, mindkét koncepció felhasználható. Most megpróbáljuk a kétféle nézetet szempontunkból előnyös módon összekapcsolni. Segítségükkel ebben a fejezetben az irodalmi szövegvilágok és a valós világ kapcsolatának főbb jellemzőit próbáljuk pontosabban meghatározni a modális szemantika rendszerében.

5.1. Ehhez még egyszer közelebbről is megvizsgáljuk a formálisnak nevezett modális szemantika alapelvét /vö.3.1./. Azt mondhatjuk, hogy a modális fogalmak értéke lényegében egyetlen reláció megértésén alapszik. Ez az ún. alternatív-reláció, melyet a "lehetséges világok" egy meghatározott halmazán értelmezünk. Egy  $W$  világ alternatíváit Hintikka szerint úgy képzelhetjük el, hogy közéjük tartoznak mindazon "lehetséges világok", amelyek  $W$  helyett megvalósulhattak volna.<sup>24</sup> Így, amint erről már szó volt, egy  $p$  proposíció lehetségesen igaz  $W$ -ben, akkor és csakis akkor, ha  $p$  igaz  $W$  legalább egyik alternatív "lehetséges világában". Ugyanakkor  $p$  szükségszerű igazsága  $W$ -ben feltételezi, hogy  $p$  igaz  $W$  minden alternatív "lehetséges világában".

Mivel sokféle igazság-fogalom létezik, joggal feltehető a kérdés, hogy az irodalmi művek igazság-problematikáját miért egy logikai elmélet keretében kívánjuk kifejteni. Bár az igazság kérdése az irodalmi szövegek szemantikájának különböző absztrakciós szintjein jelentkezik, s ilyen érte-

lemben az irodalmi szövegek is tartalmaznak egyedi és véletlen igazságokat, azt a tényt, hogy az átfogóbb struktúrák érvényességi köre kevésbé az egyes, mint sokkal inkább a /pragmatikailag körülhatárolt/ 'általános', kevés esztétika vonta kétségbe. Ezért eljárásunk azon az előfeltevésen alapszik, hogy az /értékes/ irodalmi művek által kifejezett és számunkra lényeges igazságok nem kontingens igazságok. Az 'általános érvényesség' kérdése viszont erőltetetttség nélkül összefüggésben hozható a logikai explikációval. Az 'általánost' korlátozó tényezők sokaságát figyelembe véve semmiképpen sem a szükségszerű igazság, hanem csupán a lehetséges igazság logikai kifejtését tekinthetjük modellnek.

Második megjegyzésünk a "lehetséges világok" Hintikka által adott meghatározását érinti. Filozófiai-logikai álláspontját ugyan Leibniz-cel és Breitingerrel ellentétben nem jellemzi metafizikus szemlélet, a hozzáfűzött verbális körülírás mégsem vezethető be módosítás nélkül az irodalomelméletbe. Ennek oka nemcsak a parafrázis formális jellegében rejlik. A konvencionálisan irodalmi műveknek tekintett szövegek nagy része ugyanis nem lenne "lehetséges világ" a megadott kritérium értelmében. Ebből még természetesen nem feltétlenül a módosítás szükségességére kellene vagy lehetne következtetnünk, hanem pl. arra is, hogy az irodalmi szövegek szemantikája nem explikálható adekvát módon a "lehetséges világok" elméletében. Konceptióját követve ugyanis nem állíthatjuk meggyőződéssel, hogy egy adott  $W_0$  valós világ helyett  $W_0$  valamennyi alternatív, irodalmilag "lehetséges világa" megvalósulhatott volna. Rescher konstruktivista elképzelése ugyanakkor olyan logikai "lehetséges világ" fogalmat körvonalaz, amelybe jól integrálható az irodalomban oly döntő szerepet játszó nyelvi tényező, s annak kreatív funkciója.<sup>25</sup> Nyilvánvaló ugyanis, hogy vannak csupán elgondolható és nyelvileg realizálható "lehetséges világok" is, s az irodalmi művek szövegvilágainak jelentős része ezt a típust reprezentálja. Célszerű tehát Hintikka meghatározását Rescher koncepció-

jának figyelembe vételével annyiban módosítani, hogy  $W_0$  és lehetséges alternatív világainak ontológiai státusát /megvalósulásuk szempontjából/ különbözőnek tételezzük. Ismeretelméletileg a valós világhoz fűződő derivációs kapcsolat megmarad, de a nyelvet mint közvetítő instanciát is be tudjuk iktatni a valós világon működő transzformációk sorába, s ezzel egyben megmagyarázzuk, hogy miért nincsen visszavezető híd az irodalmi szövegvilágokból a valós világhoz.

Beszéltünk már Rescher feltételeiről, melyek mellett az egyes individuumok együttes előfordulása megengedhető, vagyis az individuumok egy "lehetséges világot" hozhatnak létre. Arra is utaltunk, hogy irodalmi szövegvilágok esetében a logikai korlátozásokon kívül, vagy sokszor azok helyett, más szűrőfeltételeket is meg kell fogalmaznunk. Így nem képeznek pl. "lehetséges világokat" azok az irodalmi szövegvilágok, amelyek ugyan szintaktikailag jól formáltak, de szemantikailag nem interpretálhatók.<sup>26</sup>

Ezek után térjünk vissza az alternativarelációt tárgyaló rövid modális szemantikai bevezetőhöz, s a "lehetséges világgal" kapcsolatos módosítást követően vizsgáljuk meg, hogyan segíthet ez az elmélet az irodalmi szövegek lehetséges igazságának kifejtésében.

5.2. Vegyük fel  $p, q, r, \dots, z$  propozíciók véges halmazát, s legyen ezek extenziója egy  $W_t$  szövegvilág eseménysora. A továbbiakban, amikor  $W_t$  szövegvilágról beszélünk, a fogalmat erre az eseménysorra szűkítjük. Hipotetikusán tekintsük  $W_t$ -t egyben egy  $W_0$  valós világ  $W^+$  kitüntetett "lehetséges világának". A 'kitüntetett' minősítés azt jelenti, hogy  $W_0$  alternatív világai közül pontosan  $W^+$  az az egyik "lehetséges világ", amelyben  $p, q, r, \dots, z$  igazak. A Hintikka-féle szemantikában ez a feltétel biztosítja  $p, q, r, \dots, z$  lehetséges igazságát,  $W_0$ -ban. Interpretációelméleti meggondolásokból legyen az a kikötésünk, hogy  $W_0$ , bár ontológiailag valós létezőnek tekintjük, nem elérhető számunkra. Ugyanakkor  $W_t$  és így lehetségesen  $W^+$

is, megfelelő szemantikai műveletekkel közvetlenül hozzáférhető.

$W_t$  szövegvilágot  $W^+$  "lehetséges világgal" szemben úgy jellemezhetjük, hogy  $W_t$ -ben  $p, q, r, \dots, z$  proposíciók megválasztása és strukturáltsága nem indokolt.  $W^+$  nem adott oly módon, mint  $W_t$ , s csak abban az esetben hozható létre, ha meg tudjuk határozni azokat a feltételeket, melyek mellett  $p, q, r, \dots, z$  igazsága fennáll. Az igazságfeltételek rendszerének kidolgozásával, amikor is  $p, q, r, \dots, z$  proposíciókat már nem egyszerűen igaznak tételezzük, hanem megfelelően strukturálva igazzá tesszük, egyben a keresett  $W^+$  "lehetséges világ" Rescher által megkövetelt materiális magyarázó elvét is feltárjuk. Így a formális modális szemantika szellemében posztulált "lehetséges világhoz" konstruktív úton, azaz valójában a feltételezett "lehetséges világot" felépítve jutunk el.  $W^+$  nem szövegvilág már, de nem is csupán formális modell, hanem olyan "lehetséges világ", melyben  $p, q, r, \dots, z$  megválasztatának és strukturáltságának  $W_t$ -önkényessége/indokolatlansága feloldódik.<sup>27</sup>

A korábbi elméleti megfontolások értelmében /vö. 3.5/  $W^+$ -t tekinthetjük egy hipotetikusan valós világnak, s így lehetőségünk nyílik a modális szemantika módszerének ismertetelt alkalmazására. Most  $W^+$ -hez keresünk alternatív "lehetséges világokat", s próbálunk közöttük legalább egy olyan "lehetséges világot" találni, melyben  $W^+$   $P..Q$  proposíciói igazak. Ez a "lehetséges világ" most már természetesen összehajtható  $W_0$  valós világgal, vagy annak egy részével is. Fogalmazásunkban feltűnhet, hogy ez alkalommal nem a  $p, q, r, \dots, z$  proposíció-sor igazságát keressük. A  $P..Q$  jelölések maguk is mutatják, hogy a 'visszakeresésnél' más absztrakciós szintről van szó. Megjegyezzük, nincs annak elvi akadály, hogy a  $p, q, r, \dots, z$  proposíciók által meghatározott  $W_t$ -események igazságát  $W_0$  valós világban felülvizsgáljuk. Ha a 3.5. pontban részletesen kifejtett elvi problémáktól most el is tekin-



tünk, nyilvánvaló, hogy az egyes események igazsága számunkra, amennyiben az irodalmi művek 'általánosabb érvényű igazságával' kívánunk foglalkozni, csak másodrangú jelentőséggel bír. Kérdéses marad azonban továbbra is,  $P..Q$  elméleti státusa, összefüggése  $p, q, r....z$  proposíciókkal, valamint az, hogy eljárásunk nem jelent-e feloldhatatlan ellentmondást a modális szemantika rendszerében.

Vizsgáljuk meg először a kérdés első felét közelebbről. Míg a formális modellként posztulált "lehetséges világok" esetében természetes, hogy a bennük felvett proposíciók nem tartoznak különböző struktúraszintekhez, addig egy irodalmilag "lehetséges világ" akár csak egyetlen /pl.: narratív/ sikon belül is hierarchikusan rendezett. Az az  $R$  szabályrendszer, amely  $W_t$ -t  $p, q, r....z$  igazságfeltételeinek megadásával átrendezi és  $W^+$  "lehetséges világgá" alakítja, a strukturálás folyamán  $p, q, r....z$  proposíciók halmazát funkcionálissá teszi  $W^+$  vonatkozásában. Olyan értelmet/szerepet kapnak  $W^+$ -ben, ami tulmutat önmaguk reprezentálásán, azaz  $p, q, r....z$   $W_t$ -tulajdonságán. Igen bonyolult folyamatról van szó, ahol a strukturálódás több szinten is végbemegy, az egyes részstrukturáktól kiindulva egészen a vizsgált sikot teljesen átfogó absztrakt magyarázó elvig. Egy konkrét példa jól megvilágítja ezt az elképzelést. Narratív sikon pl. elemi állapotok és változások 'eseményeket' építenek fel, egyes 'események' 'eseményssorrá', 'eseményssorok' 'történetté', 'történetek' 'cselekménnyé' stb. kapcsolódhatnak össze. Ilymódon  $R$  szabályrendszernek megfelelően  $p, q, r....z$  először  $p', q', r'....z'$ , majd egy következő lépésben  $p'', q'', r'....z''$  stb. strukturává kombinálódik. A magasabb struktúraszintek elvontabbak, s a korábbinál mindig kevesebb számú proposíciót tartalmaznak. Az absztrakciós szintek számát a tudományos célszerűség határozza meg. Bár  $W^+$  valamennyi struktúraszintjének elemei /= proposíciók/, ill. az elemek kapcsolatai elvben összevethetők  $W_0$  elemeivel, ill. elemeinek kapcsolatával, számunkra most csupán a választott végső absztrakciós szinten létrejött

P..Q propozíciók játszanak kitüntetett szerepet. Ezek hordozzák a különböző struktúraszintek összegezését, s ezzel az irodalmi "lehetséges világ" feltételezett 'általános érvényét', lehetséges igazságát. Mivel ideális esetben minden szint azokra a funkciókra épül, melyeket a megelőző szint R által rendezett propozícióira vezethetünk vissza, beláthatjuk, hogy az irodalmi mű lehetséges igazságára igényt tartó, azt reprezentáló P..Q kijelentések követve a p, q, r....z propozícióhalmaz függvényei. Ez lényeges, hiszen így P..Q 'visszakeresése', ami irodalmi szempontból mindenképpen indokolt, szemantikailag teljesen önkényes.

Ennek ellenére a kérdés második részét illetően válaszuk kicsit szkeptikus. A formális modális szemantikában lépésünk valószínűleg nem igazolható megfelelően. Aligha lehet azonban kétséges, hogy p, q, r....z 'visszakeresése' irodalomelméleti vonatkozásban ellentmondásos és érdektelen. Ugyanigy nyilvánvaló, hogy a tárgyalt témakörben a modális szemantikát kell az irodalomelmélet alá rendelnünk, s nem megfordítva. Végül pedig: eljárásunk kezdettől fogva nem egy szigorú formális explikáció, a modern modális szemantika eljárásai csak modellként szolgálhatnak bizonyos irodalomszemantikai kérdések megoldásánál. Ezt a feltételt pedig, úgy gondoljuk, a további lépések során is ki tudjuk elégíteni.

Tételezzük fel tehát, hogy  $W^+$  valós világ, s keressük meg hozzá azokat az alternatívákat, melyekben P..Q igaz. Ha találunk legalább egy ilyen "lehetséges világot", akkor igazoltuk, hogy P..Q  $W^+$  világban /a talált "lehetséges világ" szempontjából/ lehetségesen igaz. Most hasznosíthatjuk azt a tényt, hogy korábban R kidolgozásával materiális tartalmat adtunk az egyébként formális "lehetséges világ" fogalomnak. P..Q ugyanis csak azokban a "lehetséges világokban" lesz igaz, amelyekben ugyanazok az igazságfeltételek teljesülnek, mint  $W^+$ -ben. Mivel az igazságfeltételek rendszerét R tartalmazza, azt mondhatjuk, hogy P..Q mindazon "lehetséges

világokban" igaz, melyekben  $R$  érvényes. A konstruálás aspektusát szem előtt tartva úgy is fogalmazhatunk:  $P..Q$  számára mindazon tényállások  $W^+$  "lehetséges világai", melyeket  $R$  strukturál. Természetesen a megadott feltétel összetevőire bontható: előírhatjuk, hogy a 'keresett' világban legyen meg  $W^+$  minden struktúraszintje és eleme. Gyengíthetjük is megkötésünket, ha pusztán bizonyos struktúraszinteket és elemeket kívánunk meg. Kiköthetjük csupán a strukturáltság ekvivalenciáját vagy hasonlóságát, és megengedhetjük az elemek cseréjét, stb. A feltételek szigorúsága összefügghet  $P..Q$  'általános érvényességének' csökkenésével, míg a megkötések enyhítése automatikusan növelheti a 'lehetséges igazság' hatókörét. Irodalmi művekről lévén szó, úgy gondoljuk, hogy szigorú feltételeket csak néhány lényeges pontra szabhatunk meg, egyébként pedig igen nagy variációs lehetőségeket kell megengednünk.

A kör ezzel bezárult,  $W_0$ -ból  $W_t$ -n, majd  $W^+$ -n keresztül elvileg visszajuthatunk  $W_0$ -hoz, ill.  $W_0$   $R$  által strukturált részeihez. Világosan kell látnunk, hogy nem tautológiáról van szó, mert a jelzett szintek maguk is hierarchikus kapcsolatban állnak. Bizonyos értelemben, mégpedig ismeretelméletileg, nem ugyanahhoz a  $W_0$ -hoz térünk vissza, mint amelyikből kiindultunk. Egy közelebbről meg nem határozott  $W_0$  valós világból, a szemantikai jólformáltságot biztosító szűrő segítségével, először  $W_t$  szövegvilágba, majd onnét egy  $R$  igazságfeltétel-rendszerrel konstruált  $W^+$  "lehetséges világba" jutunk.  $W_t$  lényegében a 'megértés',  $W^+$  pedig a 'magyarázat' szintjét reprezentálja.  $W^+$ -ból, amelyben  $W_t$  kontingens igazságot hordozó  $p, q, r, \dots, z$  proposíciói lehetséges igazságokat hordozó  $P..Q$  proposíciókká strukturálódtak,  $R$  analitikus alkalmazásával 'visszakereshetjük'  $W_0$   $R$ -nek megfelelően strukturált valós világát. Eljárásunk lényege így a következőkben fogalmazható meg: minden lépés kezdetén posztulálunk egy formálisan "lehetséges világot", majd a lépés tényleges megtételénél során /materiálisan is/ felépítjük a posztulált világot.

Igy a következő lépést már ebből a felépített "lehetséges világból", azaz hipotetikusán valós világból tehetjük ismét. Most ennek a hipotetikusán valós világnak posztuláljuk egy "lehetséges világát", s a megkeresés/konstruálás folyamán ezt a "lehetséges világot" építjük fel a korábbiaktól eltérő elvek szerint. A rendszer tehát, amelyben a formális és konstruktivista "lehetséges világ" fogalmát az irodalomelmélet számára előnyös módon össze tudtuk kapcsolni, hierarchikusan strukturalt. Ez önmagában is indokolja, hogy a kiindulásként felvett propozíciók igazságértékének visszakeresése nem lehetséges vagy értelmetlen célkitűzésünk szempontjából.

5.2.1. A vázolt elképzelésekkel kapcsolatban számos kiegészítő megjegyzésre lenne szükség. Minthogy a jelen keretek között erre nincs mód, csupán egyetlen pontosításra utalok röviden, anélkül, hogy a konkrét részleteket tárgyalnám. A probléma  $W_0$  valós világ meghatározásából adódik. Az eddigiek során az a benyomás keletkezhetett, hogy  $W^+ W_0$  objektív modalitása. Nyilvánvaló azonban, hogy erről nem lehet szó. Ha kérdést az irodalmi kommunikáció rendszerében vizsgáljuk, látni fogjuk, hogy az itt körvonalazott összefüggéseknél jóval bonyolultabb struktúrával állunk szemben. Ha csupán az író és olvasót, a kommunikáció két végső pólusát vonjuk be ebből a lényegesen komplexebb folyamatból vizsgálódásainkba, már ebben az esetben is jól megfigyelhető  $W_0$  differenciálódása.  $W_0$  bármely  $x$  szerző számára mint a vele kapcsolatos tudásának, meggyőződéseinek, hiteinek, stb.  $W_{01}$  világa jelenik meg. Ugyanez szükségképpen vonatkozik bármely  $y$  olvasóra is, aki ily módon  $W_0$  helyett  $W_{02}$  világgal rendelkezik.  $W_{01}$ , ill.  $W_{02}$  tehát  $W_0$   $x$ -re, ill.  $y$ -ra vonatkoztatott episztemikus/doxasztikus modalitásai. Így  $W^+$  sem közvetlenül  $W_0$ , hanem  $W_{01}$ , ill.  $W_{02}$  alternatívája. Természetesen itt is érvényes az, amit korábban kifejtettünk:  $W^+$  csak a konstruálás szempontjából  $W_{01}$  modalitása, a rekonstruálás csak  $W^+$  és  $W_{02}$  viszonylatában lehetséges ellenőrizhető módon. A fentiekből legalább két fontos következtetés adódik. Az egyik arra figyelmeztet, hogy a "lehetséges világok" vázolt irodalomelméleti koncepciója véglete-

sen idealizált és leegyszerűsített struktúra. Elméleti kidolgozása és gyakorlati alkalmazása sokkal differenciáltabb rendszert, ill. módszereket követel meg. Másrészt a felmerült problémák világosan rámutatnak az irodalmi kommunikáció egyik olyan lényeges társadalmi-esztétikai funkciójára, melynek kifejtésére a beszédaktus-elmélet tűnik leginkább megfelelőnek. Felállíthatjuk a hipotézist:  $x$  szerző  $W^+$  irodalmilag "lehetséges világgal" befolyásolni akarja  $y$  olvasó  $W_{O2}$  világát. A befolyásolás igen sokrétű lehet, s a valóban komoly esztétikai értékű művek esetében nem didaktikusan közvetlen rábeszélés.  $x$   $W^+$  segítségével megmutatja, hogy pl. milyen a jelenlegi  $W_O$ , milyen lehetett volna, milyennek kell lennie, milyennek kellett volna lennie, stb.; ahol számára  $W_O$  a korábbiak értelmében  $W_{O1}$ -interpretációként van jelen.  $x$  tehát igyekszik rávenni  $y$ -t, hogy  $W^+$  "lehetséges világot" követve fogadja el, utasítsa vissza, változtassa meg  $W_{O2}$  eddigi saját világát, ill. felfogását vagy magát  $W_O$ -t. Pl. olyan formában, hogy  $y$  keressen/alakítson ki stb. egy olyan  $W_O$  valós világot, amelyben  $W^+$  P..Q propozíciói lehetségesen igazzá válnak. A konstruálás szemszögéből többek között  $x$  ilyen irányú szándékai határozzák meg, milyen átalakítások operálnak  $W_O$  valós világ felépítésén, általános társadalmi és politikai, így erkölcsi, jogi, esztétikai stb. értékstrukturáján. A megmutatás jellegét pedig döntően a nyelvi komponens határozza meg. Érdekes módon, mint láttuk, a társadalmi cselekvés kontextusa adja legnyomósabb érveket az általunk alkalmazott szemantika-elmélet mellett: az igazságértékek vizsgálata nélkül az irodalmat szükségképpen megfosztjuk társadalmi relevanciájától.

6. Az előző fejezetekben az irodalmilag "lehetséges világok" és a valós világ összefüggésének néhány szemantikai kérdését érintettük. Most az elbeszélő irodalmi szövegek "lehetséges világainak" belső felépítését vizsgáljuk meg.<sup>28</sup> Az itt felmerülő problémák nem-irodalmi megvilágítására szolgált a 2. pontban részletesen elemzett nyelvészeti példa. A korábbiakból egyértelműen kiderült, hogy számunkra a

"lehetséges világok" nem metafizikai, hanem személyekre vonatkoztatott entitások. Másrészt belátható, hogy egy személy elvileg végtelen számú "lehetséges világgal" rendelkezhet. Mindez az elbeszélő szövegvilágok figuráira is érvényes. Megszorításunk csupán annyi, hogy esetünkben a "lehetséges világok" száma véges. Továbbá gyakorlatilag elegendő azokat a világokat figyelembe vennünk, amelyek a szövegvilágot magyarázó R szabályrendszer szempontjából kitüntetett szerepet játszanak. Ilyen redukció nélkül aligha használhatnánk nagyobb terjedelmű szövegeknél modell-elméleti szemantikát.

Az irodalmi elbeszélés "lehetséges világa" részvilágokból, azaz az egyes figurák "lehetséges világaiból" épül fel. Ha ezt a feltevést elfogadjuk, akkor célszerű a szövegvilág belső strukturáját a valós világ és a "lehetséges világ" alternatívák már tárgyalt mintájára felfognunk. Ki kell tehát tüntetnünk a szövegvilág egyik részvilágát, s ezt a részvilágot tekintjük a szövegvilágon belüli valós világnak, a többi részvilág viszonyítási és vonatkoztatási pontjának. Természetesen egy ilyen kitüntetett részvilág posztulálása a szövegvilágban elméletileg és empirikusan egyaránt komoly nehézséget jelent. Lényegében hasonló problémát kell megoldanunk, mint korábban a formális modellként posztulált "lehetséges világok" esetében. Meg kell adnunk azokat az elméleti feltételeket, melyek a konkrét szövegek kapcsán empirikus döntéseink alapjául szolgálhatnak. Azaz: a szövegvilágok valós világát csak egy általános narratív elmélet keretében explikálhatjuk.

6.1. Igen leegyszerűsítve azt mondhatjuk, hogy minden szövegvilág tényállásokból épül fel. Az egyes tényállások, amelyek egymással igen komplex módon kapcsolódhatnak össze, individuumokból és azok attribútumaiból állnak. Az individuumokat itt elég, ha az 'élő', ill. 'nem élő' individuumok osztályaira, azaz figurákra, ill. tárgyakra, fogalmakra stb.

osztjuk. Az attribútumok a figurák tulajdonságait és kapcsolatait jelölik. Az egyes figurák 'hitei', 'elképzelései', 'vággyai', 'álmai' stb. mint világalkotó predikátumok /= pozicionális magatartások/ különböző részvilágokba strukturalják a szövegvilág egészét alkotó tényállásokat. Ha elfogadjuk azt az intuiciót, amely szerint narratív szövegvilágokban események/cselekmények segítségével kifejezett változások játszódhatnak le, s ezek az események/cselekvések közvetlenül vagy közvetve mindig emberi figurákkal kapcsolatosak, akkor a következő elméleti megfontolásokat tehetjük.

Vegyük fel két kitüntetett állapotot, melyek közül  $A_1$  a szövegvilág kezdő állapota,  $A_2$  pedig a szövegvilág záró állapota. Mindkét állapotot a bennük szereplő figurák részvilágaival és azok kapcsolatával jellemezzük. A narratív szövegvilágot hierarchikusan szervezett strukturának tekintjük, melyben  $A_1$  és  $A_2$  a legelvontabb szintet reprezentálja. Kikötésünk csupán az, hogy  $A_1$  és  $A_2$  a korábbi értelemben vett  $W_t$ -ből  $W^+$ -t létrehozó interpretáció  $R$  szabályrendszerében legyen 'egymásra vonatkoztatható', továbbá, hogy  $A_1$  ne legyen azonos  $A_2$ -vel. Ebben az esetben azt mondhatjuk, hogy a narráció  $A_1$  állapotot  $A_2$  állapottá transzformálja, vagyis a narratív struktúra a hierarchia adott fokán egy 'absztrakt esemény':  $A_1 \rightarrow A_2$ . Ezt az absztrakt eseményt hagyományosan 'cselekménynek' nevezzük. A 'cselekmény' egy alacsonyabb hierarchia-szint elvont összefoglalása pl.:  $B_1 \rightarrow B_2 \rightarrow B_3 \rightarrow B_4 \rightarrow B_5$ . A szint elemei, ill. elemkapcsolatai a 'történet'-kategóriának felenek meg. A 'történetek' is egy alacsonyabb hierarchia-szint komponenseire épülnek pl.:  $C_1 \dots \rightarrow C_8$ . Ezek a C-elemek az 'eseménysorok', amelyek viszont az elemi 'események'/'cselekvések' D-hierarchia-szintjének absztrakt strukturái. A hierarchizálás azt az intuiciót explikálja, hogy a szövegvilág egyes eseményeit fontosabbnak ítéljük, mint másokat, ill. egyes események között szorosabb összefüggést érzünk, mint mások között, stb.

A vázolt minimális narratív keret már bizonyos ala-

pot nyújt a valós világ fogalmának tisztázásához. Az irodalmi szövegvilág valós világán a narratív struktúra különböző absztrakciós szintjein az állapotváltozás-interpretációk azon kitüntetett részhalmazát értjük, amely összeegyeztethető az  $A_1 \rightarrow A_2$  'absztrakt eseménnyel'.

6.2. Ezen a ponton ismét visszatérhetünk a kiindulási problémához, a narratív szövegvilágokban szereplő figurák "lehetőséges világainak" és azok hierarchiájának tárgyalásához. A szövegvilág viszonylag egysíku valós világával szemben éppen ezek a részvilágok jelentenek különböző alternatív lehetőségeket, azaz késleltethetik, akadályozhatják, stb. az  $A_1 \rightarrow A_2$  'absztrakt esemény' lejátszódását. A részvilágok hierarchiáját az alternativareláció segítségével határozhatjuk meg közelebbről. A kérdés az, hogy egy meghatározott figura adott propozicionális magatartása alapján kijelölt részvilága milyen más figurák részvilágával egyeztethető össze, s milyen részvilágokkal nem. Másként fogalmazva: milyen más világok "elérhetőek", azaz lehetségesek az egyes figurák egyes részvilágaiból nézve.

Nézzük először, vannak-e olyan állandó figurák, amelyek minden narratív szövegvilág építő elemei. Intuitív különbséget tehetünk az elbeszélő /narrátor/ világa, az egyes figurák világai és a befogadó világa között. Ebből kitűnik, hogy a narratív struktúrát a legelvontabb szinten is kommunikációs rendszerként kell kezelnünk. Az 'elbeszélőt' és a 'befogadót' természetesen absztrakt szemantikai funkcióknak tekintjük, s nem azonosítjuk a pragmatikai szint 'írójával' ill. 'olvasójával'. Az alternativareláció használatát illetően tudatában vagyunk annak, hogy a részvilágok viszonyainak olyan nagyszámu elméleti és gyakorlati variációs lehetőségével kell számolnunk, ami a kérdés tisztázását aligha engedi meg. Bizonyos hipotéziseket azonban megfogalmazhatunk, s ezek orientációt jelenthetnek az alkalmas módszerek megválasztásában.

A hierarchia csucsán, meglátásunk szerint, a 'befogadó' áll, ezt követi az 'elbeszélő', majd pedig a 'figurák' absztrakciós szintje. Ezek a szintek a különböző konkrét struk-



turákban megközelíthetik egymást, egybeeshetnek ill. az azonos szinten belül is bonyolult hierarchiák alakulhatnak ki. Elméletileg azonban úgy tűnik, az "elérhetőségi" kapcsolat a vázolt alapösszefüggésben fejthető ki a tényeknek leginkább megfelelő módon. A fő problémát egyértelműen a 'befogadó' és az 'elbeszélő' világainak itt feltételezett viszonya fogja jelenteni. Az általunk megadott hierarchia csak egy igen erős feltétel elfogadása esetében áll fenn. Akkor, ha az 'elbeszélő' világához csupán azokat a tényállásokat soroljuk, melyek explicit módon megjelennek a szövegben ill. melyekre egyértelműen következtethetünk az 'elbeszélő' világát konstruáló szövegelemek alapján. Nem vonjuk kétségbe, hogy az 'elbeszélő' tud, ill. tudhat olyan tényeket is, melyeket nem verbalizál. Azonban pontosan az a mozzanat, hogy az 'elbeszélő' többet tud, mint amennyit elmond, sok esetben fontos poétikai funkciót rejt magában. Éppen az ilyen jellegű poétikai funkciók feltárása érdekében tartjuk szükségesnek a javasolt hierarchikus rend elfogadását. Konkrétan arról van szó, hogy az 'elbeszélő' pl. az egyes 'események' vagy 'eseménysorok' ill. 'történetek' között fennálló másodlagos, de az irodalmi szövegvilág R magyarázó módszerében többnyire kitüntetett szerepet játszó kapcsolatokat nem szemantizálja elsődleges sikon, azaz nem oldja fel közvetlen hozzáférhető formában: nem mondja, hanem felmutatja a kapcsolatot /vö. 5.2.1./. Példaként hivatkozhatunk itt az un. motivikus és emblematis ismétlések ill. ismétlésstrukturák mint másodlagosan strukturáló ekvivalenciakapcsolatok szerepére.<sup>29</sup> Ezt az elképzelést interpretációelméleti megfontolások is alátámasztják: az 'elbeszélő' ugyan irányíthatja, értelmezheti az egyes figurák világait ill. általában a szövegvilág tényállásait, elméletileg a 'befogadó' mégis szükségképpen egyfajta metaszintet jelent az 'elbeszélő' verbalizált világával szemben. A 'befogadó' általános szemantikai kompetenciája alapján mindig levonhat olyan következtetéseket, melyeket a 'narrátor' explicit módon nem létesített stb. S pontosan ebben az értelemben lesz a narratív strukturát meghatározó állapotváltozások sora, vagyis a szövegvilág va-

lós világának kijelölése mindig az interpretáció /='befogadó'/, s nem az 'elbeszélő' világának függvénye. Elméletileg még akkor is, ha az 'elbeszélő' és a 'befogadó' világa számos konkrét esetben egybeesik, vagy nem tér el jelentősen egymástól.

A szövegvilág szereplőinek fent körvonalazott hierarchikus rendezettsége igen lényeges abból a szempontból is, hogy a figurák számára mely részvilágok nem alternatívák, azaz nem "hozzáférhetőek". Csak utalunk arra, hogy ebben a keretben a figurák különböző konfliktus-típusai, kommunikációs problémái természetesen módon explikálhatók.

Az elmondottakkal kapcsolatban számos további kérdést vethetünk fel. Ezek vizsgálata azonban lényegesen meghaladná eredeti célkitűzésünket. Szándékunk mindössze annyi volt, hogy kimutassuk: a "lehetséges világok" szemantikája elvileg a szövegvilágon belüli kapcsolatok feltárására is alkalmas. A hozott példák alapot adnak erre a feltételezésre.

7. Összefoglalóan megállapíthatjuk: a logikai irodalom számunkra ismeretes "lehetséges világ" fogalmai nem építhetők be módosítás nélkül az irodalmi szövegek szemantika-elméletébe. A formális koncepció nem adja meg a "lehetséges világot" magyarázó szabályrendszert, a konstruktivista felfogás viszont csak a konstruálás szempontjából megbízható, interpretációelméletileg nem kielégítő. Minthogy logikai elméletekről van szó, érthető, hogy ezek az elképzelések a kreativitás nyelvi vonatkozásait nem vonják be vizsgálódásaikba. Megmutattuk, hogy lehetséges a két elképzelés irodalomelméleti szempontból eredményes kombinációja. Az így kialakított rendszerben az eddigieknél pontosabban kifejezhető az irodalmi szövegvilágok és a valós világok kapcsolata, valamint az irodalmi szövegvilágok belső felépítése. Végül hangsúlyozzuk: a problémákat, bizonyos megoldási javaslatok körvonalazása ellenére is, csak megfogalmazni szerettük volna. Az egyes kérdések tényleges megoldása sokkal részletesebb kifejtést és külön tanulmányok elkészítését igényli.

Bemerkungen zu der Semantik der "möglichen Welten" und der Theorie literarischer Erzähltexte

Verf. untersucht die Frage, wie weit es möglich und zweckmässig ist, das modallogische Konzept der "möglichen Welt" in die Literaturtheorie einzuführen. Zunächst unterscheidet er nach Rescher zwischen einem konstruktivistischen und einem formalen Konzept der "möglichen Welt" in der Logik und weist nach, dass keines von den beiden ohne Modifizierung in die semantische Theorie literarischer Texte eingebaut werden kann. Während das formale Konzept kein Regelsystem enthält, das die jeweilige "mögliche Welt" erklären könnte, ist die konstruktivistische Auffassung nur vom Gesichtspunkt des Konstruierens aus zuverlässig, interpretationstheoretisch ist sie jedoch nicht befriedigend. Es wird gezeigt, wie die beiden Vorstellungen unter literaturtheoretischem Aspekt miteinander erfolgreich zu kombinieren sind. Verf. plädiert dafür, dass in einem so konzipierten System sowohl die Beziehung literarischer Textwelten zu der aktuellen Wirklichkeit als auch die innere Strukturierung dieser Textwelten präziser als bisher expliziert werden können.

Jegyzetek

- 1 Vö. J.J. Katz és J.A.Fodor /1963/
- 2 Az első részletes és megalapozott bírálat Weinreich /1966/ munkájában olvasható. Az interpretatív és generatív szemantika problémáiról jó áttekintést ad Grzyb /1974/: 73-108.
- 3 Vö. Moravcsik /1975/: 24. Itt jegyezzük meg, hogy a Katz/ Fodor/ /1963/ szemantikai modellelméleti szempontu bírálatát találjuk Lewis /1972/: 169-218 tanulmányában, továbbá Kanngiesser és Lingrún a "Studien zur Semantik" /1974/ c. kötethez írott bevezetésében, valamint Kutschera /1971/ nyelvfilozofiájában, hogy csupán néhányat említsünk a fontosabb írások közül.
- 4 ld. Rescher /1975/: 1.
- 5 ld. Schnelle /1973/: 218-9.
- 6 A "lehetséges.világok" kérdésköréről informatív áttekintést ad Rescher i.m. és Link /1976/
- 7 ld. Szabolcsi /1977/: 160. A cikk, tudomásom szerint, az első magyar nyelvű bevezetés a Montague-grammatika problémakörébe.
- 8 ld. Rescher i.m.: 4.
- 9 vö. Rescher i.m.: 78-85.
- 10 Lewis /1973/, Counterfactuals. Idézi: Link i.m.: 80. és Rescher i.m.:92.
- 11 vö. Rescher i.m.: 92.
- 12 vö. Rescher i.m.: 193-4.
- 13 ld. Rescher i.m.: 92.
- 14 ld. Rescher i.m. 84.
- 15 vö. Bernáth /sajtó alatt/. Ebben a kérdésben éppugy, mint a későbbi irodalomelméleti fejtegetésekben szorosan kapcsolódunk Bernáth interpretációelméleti elképzeléseivel.

- 16 A kérdést bővebben a 6. pontban fejtjük ki.
- 17 A 'szövegvilág' és a 'lehetséges világ' ilyen értelemben vett megkülönböztetését irodalmi szövegek vonatkozásában először Bernáth fejtette ki. Vö. Bernáth /sajtó alatt/ ill. Bernáth /1978/.
- 18 Vö. Cassirer /1922/ részletes elemzését.
- 19 Gondolatmenetünk és az idézetek alapja: Breitinger /1966/ /1740/: 56-9.
- 20 ld. Breitinger i.m.: 62.
- 21 vö. Breitinger i.m. 271-2.
- 22 vö. Gabriel /1975/: 76-7.
- 23 Éppen Breitinger az, aki Richardsont és Muratorit bírálja amiatt, hogy elméletükben a költőt a "teremtő" tulajdonságaival ruházzák fel. Vö. Breitinger i.m.: 266,
- 24 ld. Hintikka /1975/: 160,
- 25 A nyelvi komponens jelentőségével kapcsolatban ld. Bernáth és Kanyó dolgozatát jelen kötetben.
- 26 Ebben a dolgozatban nem tárgyaljuk azt a kérdést, hogy milyen kritériumok alapján tekinthetünk egy szövegvilágot irodalmi szövegvilágnak. Mindössze annyit jegyzünk meg, hogy ennek eldöntése, amennyire ez ma egyáltalán lehetséges, mindenképpen meghatározott konvenciók, másodlagosan strukturáló szövegjegyek figyelembevételével és egy világosan rögzíthető interpretációelméleti közelítésben /vö. Bernáth /sajtó alatt// kell, hogy történjen. Amikor a továbbiakban 'irodalmi szövegvilágról' beszélünk, feltételezzük, hogy a kérdéses szövegek a fenti megfontolások alapján irodalmi szövegeknek/szövegvilágoknak minősülnek.
- 27 vö. Bernáth /sajtó alatt/ Az 5.2. pont lényegében Bernáth /1978/ cselekménymodell-elképzelésének közelítése ill. kifejtése a "lehetséges világok" modális szemantikai elméletének keretében. A fejezet eredetileg nem ezzel a céllal

született és nem is Bernáth irodalomelméleti elgondolásaiból indult ki. Az alapot Hintikka fejtegetése szolgáltatta, valamint Rescher korábban tárgyalt elképzelése, mely szerint a "lehetséges világokat" konstruktív módon fel kell építeni. A két koncepció összekapcsolása, majd pedig a felvett formális példák levezetés után vált csak világossá, hogy pontosan azt az utat tettem meg egy absztrakt elméletben, amelyet Bernáth a cselekménymodell kapcsán konkrét példákon szemléltetett. Ennyiben eredetét tekintve a leirtak teljesen függetlenek Bernáth modelljétől, eredményeiben azonban szerencsésen találkozók a két koncepció.

- 28 A dolgozat további részében, minthogy nem a valós világ és az irodalmilag "lehetséges világ" viszonyát tárgyalom, nem teszek terminológiai különbséget 'szövegvilág' és 'lehetséges világ' között, kivéve, ha erre külön utasítás történik a szövegben. Egyébként minden 'szövegvilág' 'lehetséges világ' is egyben.
- 29 Motivikus és emblematikus vizsgálatokra ld. pl. Bernáth /1978/, Csuri /1978 a, b/.

Irodalom

- Bernáth, Á. /1978/, Heinrich Böll regényei mint cselekménymodellek interpretációi, /Kandidátusi értekezés/, Szeged
- Bernáth, Á. /sajtó alatt/, Narratív szövegek irodalmi magyarázata. Literatur. 3-4/1978.
- Breitinger, J.J. /1966/ /1740/, Critische Dichtkunst/=Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740/, Stuttgart, Band I.
- Cassirer, E. /1922/ Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte, Berlin.
- Csuri, K. /1978a/, Die frühen Erzählungen Hugo von Hofmannsthals. Eine generativ-poetische Untersuchung, Kronberg/Ts
- Csuri, K. /1978b/, Struktur der vollendeten Erzählungen Hugo von Hofmannsthals, /Kandidátusi értekezés/, Szeged
- Gabriel, G. /1975/, Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur, Stuttgart-Bad Cannstatt
- Grzyb, G. /1974/, Theoretische Probleme der linguistischen Semantik /Dissz./, Bielefeld
- Hintikka, J. /1975/, The Intensions of Intentionality and other New Models for Modalities, Dordrecht-Holland
- Kanngiesser, S./Lingrún, G. /1974/, Einleitung: Tendenzen der Semantik. In: Kanngiesser, S.-Lingrún, G. /szerk./: Studien zur Semantik, Kronberg/Ts 1974, 7-43
- Katz, J.J./Fodor, J.A. /1963/, The Structure of a Semantic Theory. In: Language 39, 170-210.
- Kutschera, F. /1971/, Sprachphilosophie, München
- Lewis, D. /1972/, General Semantics. In: Davidson-Harman /szerk./: Semantics of Natural Language; Dordrecht 169-218.
- Link, G. /1976/, Intensionale Semantik, München



- Moravcsik, J.M.E. /1975/, Understanding Language, A Study of  
Theories of Languages in Linguistics and in  
Philosophy, The Hague - Paris
- Rescher, N. /1975/, A Theory of Possibility. A Constructivistic  
and Conceptualistic Account of Possible  
Individuals and Possible Worlds, Oxford
- Schnelle, H. /1973/, Sprachphilosophie und Linguistik, Reinbek
- Szabolcsi, A. /1977/, Megjegyzések a Montague-grammatikáról.  
In: Nyelvtudományi Közlemények 79. 1-2; 157-75
- Weinreich, U. /1966/, On the Semantic Structure of Language.  
In: Greenberg /szerk./: Universals of  
Language, 142-216 /2. kiad./, Cambridge, Mass.





Masát András:

## DRÁMA ÉS KONVERZÁCIÓ

A beszédaktus és a konverzációelmélet néhány aspektusa  
irodalmi szöveg elemzésében

1. A következőkben kísérleti jelleggel az irodalmi szövegek egy olyan lehetséges vizsgálatára kívánom a figyelmet felhívni, mely két nyelvelméleti irány bizonyos vonatkozásait igyekszik hasznosítani. Az egyik elmélet a logikai-nyelvészeti világ-fogalom bevezetésével különböző "világok" felvételét teszi lehetővé narratív szerkezetekben is. Első megközelítésben irodalmi szövegben világon az egy figurára vonatkoztatott, a nem szűk értelemben vett modális predikátumoktól függő, egy bizonyos térben és időben meghatározott tényhalmaz összességét értjük. Bármennyire is sokat kínál azonban az erről az alapról kiinduló vizsgálat az egzakt szerkezet-feltárás vonatkozásában, önmagában, vagyis a pragmatikai aspektus figyelembevétele nélkül, nem nyújthat kielégítő eredményt. Ezért olyan elmélet integrálása válik még szükségessé, amely a nyelvi kommunikáció társadalmi vonatkozásait helyezi előtérbe. A legújabb nyelvelméletek közül több is célul tűzi ki a pragmatika körébe tartozó relációk egzakt leírását, irodalmi szövegek vonatkozásában azonban főleg a beszédaktus-elmélet, szociolingvisztika, pragmalingvisztika mutatkoznak használhatónak. Ezek az elméletek bizonyos vonatkozásban előrelépést is jelentenek a mondatgrammatikától a szövegelmélet felé vezető uton, és ilyen módon is kedvező alapot, ill. keretet adnak az irodalmi szövegek bizonyos nagyobb összefüggéseinek megragadására. Az említett elméletek közül úgy tűnik, speciális célunknak legjobban a beszédaktus-elmélet felel meg.<sup>1</sup> /Itt kívánjuk megjegyezni, hogy tudunk integrált nyelvelméletekről, így pl. Petőfi S. János elméletében<sup>2</sup> a beszédaktuselméletet, a Montagu<sup>3</sup>grammatikát, és a szöveglingvisztika bizonyos korábbi téziseit kívánja egyesíteni./

A beszédaktus-elmélet a nyelvi kommunikációt a cselekvés-

elmélet részeként látja, a megnyilatkozások cselekvéseként való szemlélete révén. Nem mondatokat, hanem megnyilatkozásokat vesz alapul, s ezeket egy beszédshituációban vizsgálja. A klaszszikusnak tekinthető austini megfogalmazásban<sup>3</sup> a beszédaktus három szintjéről beszélhetünk. A lokuciós aktus során valamit a nyelv segítségével juttatunk kifejezésre, azaz valamit kimondunk. Illokuciós aktus a nyelv meghatározott szándékkal történő használata /ígérés, állítás, parancsolás, stb./, azaz a lokucióval minden esetben illokuciót hajtunk végre. A harmadik szint a perlokuciós aktus, amely az illokuciós aktus által kiváltott hatás, következmény - azaz az illokuciós aktus eredményessége esetén beszélhetünk perlokucióról. Nyilvánvaló, hogy egy megnyilatkozás értelmét az illokuciós aktus hordozza, azáltal, hogy az önmagában vett jelentésen túl a kommunikatív célnak megfelelő értelmet is tartalmazza. Itt különbséget kell tenni propozíció és illokuciós erő/szerep között, azaz egyrészt az indifferens tartalom, amelyről lehet valamit állítani, vagy amelyet lehet ígérni, parancsolni, stb., és másrészt ennek a tartalomnak valamilyen szándékkal történő elmondása között.

A beszédaktusok eredményességének feltételei vannak. A konvenciók alkalmazásával kapcsolatos szabályrendszerekkel Austin és Searle<sup>4</sup> is foglalkozott, mi az alábbiakban Austint követtük,<sup>5</sup> aki az illokuciós aktus megtételéhez szükséges feltételek közül három alapvető típusban két-két szabályt ír le, melyek megsértése más és más hibát eredményez.

Ezek a következők:

- A/1. az olyan konvencióra való hivatkozás, illetőleg olyan konvenciónak alkalmazása, amely az adott nyelvközösségben nem áll fenn.
- A/2. Egy konvenció hibás használata, pl. parancsadás olyan személy részéről, aki erre nem hivatott.
- B/1. akkor jön létre, ha a kérdéses cselekvést nem korrektül hajtják végre a résztvevők, és
- B/2. amikor a kérdéses cselekvést nem teljes mértékben hajtják végre a résztvevők.

E két osztály hibái esetén az illokuciós aktus nem jöhetett létre /Austin "misfire"-okról, céltévesztésekről beszél/. A C/1. és C/2. hibatípus esetében az illokuciós aktus létrejön, de Austin szerint itt "abuse"-ről, azaz visszaélésről van szó:

C/1. A kérdéses cselekvési módot olyan személy használja, aki azt nem úgy gondolja, érzi, stb. pl. az ígéret konvenciójával való visszaélés, annak nem becsületes felhasználása /"insincerity"/.

C/2. Az illokuciós aktust végrehajtó nem viselkedik annak megfelelően, azaz nem úgy, ahogyan a konvenció alapján ezt el lehetne tőle várni /"inconsistency"/.

E rövid elméleti bevezetőben végül meg kell említenünk a konverzáció kérdését. Több kísérlet történt<sup>6</sup> a konverzáció mint nyelvi interakció logikai feltételeinek meghatározására, az egyes intenciók logikai szerkezetének elemzésére. Az illokuciós aktussal kapcsolatban elmondottak szerint az egyes nyelvi megnyilvánulások értelmét a konverzációban is a nyelvi elemek szoros értelemben vett jelentésén túlmenően az illokuciós erő/szerep, illetőleg a különböző intenciók hordozzák.

2.1. Az alábbiakban példaként használandó irodalmi szöveg esetében - Strindberg "Ovänder" /Vihar/ c. kamaradarabjáról van szó - olyan szöveggel van dolgunk, amely éppen azt mutatja, hogy a konverzációt - és így az egész drámát - helyesen értelmezni az illokuciós szerep, illetőleg a konverzációs implikálás elemzése nélkül lehetetlen.

Mivel a darabot máshelyütt részletesen elemeztük<sup>7</sup>, ezuttal elsősorban a beszédaktus, ill. konverzáció-elmélet alkalmazásának lehetőségeire kívánunk utalni, egy-egy többé-kevésbé kiragadott példa segít égével.

A dráma főszereplője, akit "az ur" elnevezés jelöl, öt éve elvált feleségétől. A dráma kezdetekor látogatóba érkező testvérének olyan kijelentéseket tesz, melyek jelenével, függetlenségével, életkora adta nyugalomával való elégedettségét

hangsúlyozzák, mert ugymond, emlékeiből is csak a szépet őrizte meg. Ezeknek a kijelentéseknek a közlésen tulmenő illokutív szerepe a dráma folyamatában válik világossá: egyrészt ugyanis az ur távollétében a testvér és egy másik lakó /a cukrász/ az ur házvezetőnőjét faggatja, hogy vajon tényleg nem beszél-e az ur a multról, nem aggódik-e feleségéért és kislányáért. Ez arra utal, hogy ők nincsenek meggyőződve, ill. nem feltétlenül hisznek az ur állításának. Az ur kijelentései azzal, hogy olyan állapotot jelölnek, amely előzetes elképzeléseikkel nem egészen vág egybe, számukra olyan állítások, melyek egy meggyőzés megkísérlését, egy bizonyos állapot fennállásának elhitetését jelentik. Ez az illokuciós aktus sikeres perlokució esetén meg kell győzze őket az ur kijelentéseinek igaz voltáról. Másrészt nemcsak az ur és a többi szereplő között jön létre ez az illokuciós aktus, hanem tulajdonképpen önmaga vonatkozásában is, ugyanis önmagát is meg akarja győzni hangoztatott harmóniája fennállásáról. Ha a meggyőzés valaki másra irányul, az összefüggések különböző - adott esetben akár ellentétes-módon való értelmezhetősége a meggyőzés megkísérlésének elvi előfeltétele. Az ur esetében is bizonyos fokig erről van szó, mert szorványosan egy-egy olyan kijelentést is tesz, amely ellentétes harmóniájára vonatkozó, domináló kijelentéseivel. Így beszélhetünk az urnál egy kvantitativ elsődleges, hangoztatott világról /nevezzük  $v_1$ -nek/ és egy másodlagos világról / $v_2$ /. Az első, a  $v_1$  világ az elhitetni kívánt állapotot jelenti, azaz egy vágy-részvilágot, míg a  $v_2$  világ egy ezzel ellentétes részvilágot jelent, melyet valósnak nevezhetünk /bővebb indoklásra itt nincs mód/. E két részvilág megléte és a közöttük fennálló viszony itt is lehetővé teszi az említett illokuciós aktust.

Az illokuciós aktus vizsgálat során a dráma előrehaladtával egyre növekvő mértékben találkozhatunk az Austin által C/1. hibatípusban jelzett következetlenség /"inconsistency"/ esetével, ugyanis az ur a dráma folyamatában mind erősebben a  $v_2$  részvilágnak megfelelően viselkedik. A darabban így egy dinamikus folyamatról beszélhetünk, amelyben a két részvilág dominancia-reláció-

ja előbb ellenkezőjére változik, majd a reláció megszűnik. A kezdetben domináló  $v_1$  vágy-részvilág előbb dominálttá válik, majd - cselekmény szinten a feleség megjelenésével, aki az ur szubjektív mult-képének fenntartását lehetetlenné teszi - a  $v_1$ -részvilág megszűnik, és a valóságos világ kizárólagossá válva jelenti majd az ur világát: az ur elköltözik a házból, a hazug nyugalomból.

2.2. E folyamat a konverzációkban több vonatkozásban mutatkozik meg: A főszereplő  $v_1$  részvilága egy olyan világot jelent, mely a harmónia, kötelességteljesítés, tiszta lelkiismeret, becsület, stb. tulajdonságokkal jellemezhető. Azaz a vágy-részvilág egy olyan életformát képez le, melyben bizonyos elidegenedésre utaló jegyek mellett, amelyekre itt nem térhetünk ki, a századforduló polgári életvitelének normái fogalmazódnak meg. Az illokuciós aktus ilyen irányú elvárásoknak megfelelő életvitel elhittetését szolgálja; úgy is mondhatjuk, hogy egy meghatározott céllal történő szerepjátszásról van szó, melyet végül felad. Minél inkább átszűrődik a  $v_2$  részvilág valósága az ur kijelentéseiben, tehát minél nagyobb lesz az inkonzisztencia, annál erősebbé válik a  $v_1$ -re vonatkozó kijelentések, sztereotípiák illokuciós szerepe. Erre utal pl. egy jelentsor, amikor az ur szobájában megfordul a darab majd összes szereplője, s hiába próbál velük kontaktust teremteni, de mindnyájuknak dolga van; s így állítólagos elégedettségét mind kétségbeesettebben bizonyítja az ujonnan érkezőknek. Amilyen mértékben a  $v_2$  részvilág válik dominánssá, olyan mértékben növekvő tudatossággal követi el az ur a C/2.-vel jelölt a konvenciók nem korrekt felhasználására vonatkozó "hibát" /"insincerity"/.

2.3. Az ur és a többi szereplő között nyelvi kommunikáció egy társadalmi kód által meghatározott konverzációs szabályrendszer alapján működik. Ez a kód egyrészt megszabja a konverzáció témáját és mélységét is. Innen adódik pl. az, hogy az ur és a többi szereplő párbeszédeiben számos sztereotípia fordul elő, elsősorban az időről, időjárásról, hiszen a nyelvi kommunikáció csak a megszabott konverzációs szabályokon belül történhet. A sztereotípiák így természetesen szimbolikus tartalommal telítődhetnek.

Másik követelmény az, hogy a többi szereplő az ur kijelentéseit a kialakult konverzációs szabályoknak megfelelően fogadja. Amikor az ur saját állapotáról, vagy az időjárásról cseveg, azaz egy társadalmi konvencióhoz kötött szabályt alkalmaz, arra megfelelő választ kap. Olyat, amely az adott társadalmi méretű intenciónak, konverzációs előírásoknak megfelel. A többi szereplő tehát állításait - vele szemben - látszólag elhiszi. Az illokuciós aktus így formailag sikerrel jár és perlokuciós aktusról beszélhetnénk. Hogy valójában a perlokuciós aktus mégsem sikerül, s hogy maga az ur is ettől tart, azt különböző olyan nyelvi "csapdák", azaz konverzációs implikálások megléte bizonyítja, mint amilyet az alábbi példa mutat be.

A dráma elején a testvér az iránt érdeklődik, hogy esetleg újra akar-e nősülni az ur. Az ur így válaszol:

"Azt hiszed, hogy akarok egy nőt, aki uralkodik a házamban, és életemtől, becsületemtől és vagyonomtól megfoszt?"

A testvér: Életedet és vagyonodat megtarthattad.

Az ur: Miért, a becsületem csorbát szenvedett?

Testvér: Hát nem tudod? "<sup>8</sup>

Miről van itt szó? világos, hogy az ur azzal, hogy jövődöbeli feleségét olyan személyként írja le, aki életére, becsületére, vagyonára tör, volt feleségére céloz. A testvér ezt így is értelmezi /érvényesül az un. kooperációs elv/ és már ilyen értelemben válaszol: "életedet és vagyonodat megtarthattad" hiszen ez a mondat már az ur válasz utáni helyzetére vonatkozik.

Az ur újabb kérdése: "Miért, a becsületem csorbát szenvedett?" még bonyolultabbá teszi az implikációt, ugyanis ezzel egyrészt beismeri, hogy korábban feleségére gondolt, másrészt ha őrá gondolt előzőleg, akkor viszont éppen ő volt az, aki azt állította, hogy volt felesége életére, vagyonára és becsületére tört. Miután a testvér ezt az állítást a becsület vonatkozásában közvetve állítja, az ur visszakérdezése nem logikus reakció. A konverzáció kezdő mondatát tehát egy olyan kijelentésként kell

felfognunk, amely a multa utalva tulajdonképpen provokál, ugyanis formailag igenlést intencionál, valójában azonban ellenvetést vár. Így a közvetett igenlés bekövetkeztekor azzal ellenkezik, illetőleg abban látszólag kételkedik. E kényszerű válaszzal az ur voltaképpen a valóságra reagál, úgy, hogy kérdésével azt igyekszik elhíttetni, hogy ő erről mint nem-szép, nem-kellemes dologról eleve nem vett tudomást. Joggal csodálkozik a testvér "Hát nem tudtad?" Kérdése arra is utal, hogy a testvér nem hiszi, hogy az ur ezt ne tudná - stb. stb. Mint láthatjuk, csak egyetlen egy konverzációs implikálás esetében is roppant bonyolult és sokrétű mechanizmusról beszélhetünk. A dráma folyamán állandósulnak az ilyen konverzációs implikálások: a testvér az illokuciós szerep messzemenő figyelembevételével tudja csak az ur kijelentéseit megfelelően értelmezni. A dráma végén még így sem sikerül megértenie azt, hogy az ur eddigi domináns, elégedettséget és harmóniát elhíttetni kívánó részvilága /amit  $v_1$ -gyel jeleltünk/ volt feleségével való találkozása után megszűnik, és hogy a valós világ válik az ur aktuális világává. A konvenciók, a sztereotip nyelvi fordulatok nem adnak az urnak elég lehetőséget ezen állapotváltozás, e "fordulat" közlésére. A testvér és a másik lakó vonatkozásában erre csak a dráma utolsó mondatában kerül sor, amikor az ur kijelenti, hogy a házból elköltözik. Ez lesz több vonatkozásban is a szükséges direkt közlés azaz információ az alapvető változást illetően.

Befejezésül megismételjük, hogy csupán a figyelmet kívántuk felhívni az említett nyelvelméleti irányok gyakorlati használhatóságára. Jóllehet tudatában vagyunk annak, hogy ezirányba csak az első, kezdetleges lépéseket tettük meg, mégis úgy tűnik, hogy a nyelvi kijelentések, konverzációk átfogó vizsgálata elősegítheti az irodalmi szövegek értelmezését, ideológiailag is releváns vonatkozásainak feltárását.

Drama und Konversation. Über die Verwendung einiger Aspekte  
der Sprechakt- und der Konversationstheorie in der Analyse  
literarischer Texte.

In der Arbeit wird versucht, die Semantik der möglichen Welten mit bestimmten Bezügen der Sprechakt- bzw. Konversations-  
theorie zu erweitern, wodurch auch pragmatische Aspekte der  
sprachlichen Kommunikation erfasst werden sollten. Verfasser  
weist im Kammerstück von Strindberg "Ovänder/et, "Wetterleuchten" /  
einen Kode nach, der Thema und Tiefe der möglichen Konversa-  
tionen zwischen der Hauptperson und den anderen Figuren be-  
stimmt und als ein Regelsystem fungiert. Es wird gezeigt, dass  
sich eine umfassende Interpretation des Dramas und vermutlich  
bestimmter literarischer Texte ohne die Berücksichtigung solcher  
inneren Zusammenhänge wie z.B. die Konversationsimplikationen,  
kaum verwirklichen lässt.



Jegyzetek

- <sup>1</sup> Köszönettel tartozom az ilyen irányu ösztönzéseért Kanyó Zoltánnak, valamint e témával foglalkozó dolgozata kapcsán Komlósi Lászlónak.
- <sup>2</sup> Petőfi S.J.: Von der Satzgrammatik zu einer logisch-semantischen Texttheorie, Bielefeld 1975 /Manuskript./
- <sup>3</sup> Austin, J.L.: How to do things with Words, Oxford 1962
- <sup>4</sup> Searle, J.R.: Speech Acts, Cambridge 1969
- <sup>5</sup> Austin, J.L. Zur Theorie der Sprechakte, Stuttgart 1972, 35 pp.
- <sup>6</sup> v.ö. Grice, P. Logic and Conversation in: P.Cole and J.Morgan /eds./: Syntax and Semantics, Vol. 3, New York 1975; Wunderlich, D. Studien zur Sprechakttheorie, Frankfurt am Main 1976.
- <sup>7</sup> v.ö. Masát, A.: A strindbergi kamaradarab néhány kompozíciós jegye. In: Bölcsészmuhely 77 /sajtó alatt/
- <sup>8</sup> Az idézetet a Samlade skrifter av August Strindberg. Fyrtofemte delen. Kammerpel. Stockholm 1917. 15. alapján fordítottam magyarra.

Bókay Antal:

## A VILÁGKÉPRŐL

### I. Bevezetés

Egy korábbi - a jelenleginél jóval terjedelmesebb - dolgozatomban kísérletet tettem egy a mű ontológiai helyzetének egészét figyelembe vevő interpretációs elgondolás vázlatának megtervezésére. Előadásomban e koncepció központi elemét, a világkép fogalmát vizsgálnám meg, anélkül, hogy e korábbi, átfogóbb elképzelést részletesen ismertetném. Bevezetesként azonban e világkép-fogalom helyének, szerepének pontos kijelölése érdekében szükséges erről is szólnom. Lényegében a filozófiai esztétika területéhez tartozik, a materiális esztétika csak alárendelt, de nem mellékes szerepet kap benne.

Az irodalmi mű teljességét, ontológiai egészét a szerző - mű - olvasó egyszerű sémájával szemléltethetjük. A feladat az lenne, hogy az irodalomtudomány alapkérdésében - a műinterpretációban - úgy lépjünk tovább, hogy ezt az egész jellegű rendszert a lehető legkevésbé /vagy egyáltalán ne/ sértjük meg, mégis interszubjektív, explicit és szisztematikus /Schmidt /1973/ eljáráshoz jussunk. Kiinduló pont a mű sajátos valóságtükröző szerepe. A mű és az élet viszonyának logikai jellege nem kauzális /mint ezt a mechanikus-vulgarizáló esztétika állítja/ a gondolatmenet jelen fázisában analógiásként írható le. Az analógia nem-oksági viszony, nyitott, rugalmas, általánost és egyest közvetlenül összekapcsoló közép /Hegel/ és erőteljesen antropomorfizál /vö. Lukács /1969/ I.47-49 és 367, illetve Lukács./1972/ I. 106-107./.. Az analógia kettős szerkezetű: egy ismert analog - bizonyos elemek hasonlóságának alapján - vonatkoztatódik egy ismeretlenre, az analógia másik analógiára. A mű és élet vonatkozásában az irodalmi mű analóg, mely implikálja az analógiát, az emberi viselkedés /konkrét-

tan az olvasói élet/ pedig az az analóg, amelyre az analógia vonatkozik. /Gray, 1975, 454.o./. Az analógia kiteljesítése a mű - Dilthey terminusa értelmében vett - megértése. Ha a műben szereplő analógiát létrehozó létviszonyokat általánosabban is meg akarjuk érteni, akkor értelmeznünk kell azokat. Így lehet eljutni a mű világképéhez. A két analóg és a világkép sajátosságai a következők: a mű maga mint analóg<sub>1</sub> objektív, egyedi, érzéki és "valaki sorsát" mutatja be; a vonatkozó olvasói életszelet az analóg<sub>2</sub> szubjektív, egyedi, érzéki és mindig az "én sorsom"-ként jelenik meg. A közvetítő, közép a műben inherens, de az olvasó által explikált /és"belsővé tett"/ világkép objektív és szubjektív egysége, általános, fogalmi és a "mi sorsunk"-ként jelenik meg.

Az esztétikai gondolatmenetet megszakítva a továbbiakban arra a kérdésre szeretnék legalább jelzésszerű választ keresni, hogy milyen ennek a világnak a belső szerkezete, hierarchizáltsága, elemeinek a jellege, és viszonya más külső világokhoz, elsősorban az olvasói világhoz. Elképzelésemben a történetiség és a mimetikus jelleg feltételezése alapvető, szemben a materiális esztétikai koncepciókkal, ahol e két fogalom háttérbe szorul. A következőkben azonban a teljes interpretációs modell egy elemének formális szerkezetét vizsgálom, mely az irodalmi mű relatíven állandó ontikus sajátosságának része.

A világ-fogalom helyének, szerepének megadására a szövegek általános elmélete felől is van lehetőség. Ennek vázlatos megmutatását a szövegnyelvészet egyetlen átfogó és koherens elméletének - Petőfi S. János írásainak - felhasználásával próbálnám meg. /Vö.: Petőfi /1974/, /1977/ és /1977b/. Az irodalmi mű szövegnyelvészeti szempontból releváns interpretációja úgy képzelhető el, hogy a mű közlését - mely az olvasó intuitív, specifikálatlan ismerete az olvasás után - annak saját belső rendszere alapján minimális egységekre bontjuk. Ezek az atomi szemantikai egységek a mű-közlés alapján intenzio-

nálisan interpretálódnak. Az egymással összefüggő egységek kapnának minimális extenzionális interpretációt, ami valójában a mű világa lenne, megadná azt, hogy a szöveg milyen világelemek milyen rendszerére vonatkozik. Végül következő fázisként a kommentált extenzionális interpretációban a mű - világ más világokkal, koherens rendszerekkel /mindennapi valóság, filozófiai elgondolások, más művek/ hasonlítódna össze. A következőkben a fenti ut közös fogalmát a világ kategóriáját vizsgálom, természetesen az irodalmi mű vonatkozásában.

## II. Lehetséges világ - aktuális világ és az irodalmi mű referencia-mechanizmusa

### 1. A propozicionális attitűd

Az irodalmi mű világszerűsége a filozófiai esztétikák ismert fogalma, amelyet azonban belső szerkezete, formális felépítése szempontjából vizsgálatlanul hagytak, mintegy axiómaként fogadva el létét. S. Schmidt /1976/ 165. szerint "az irodalmi szöveg - mint bármely más jelentéssel bíró szöveg - egy  $W_1$  "világot" vagy  $W_{11}, \dots, W_{in}$  világokból álló rendszert hoz létre, mely más szövegek által létrehozott világokhoz/világrendszerekhez vagy tapasztalatunk EW normál világrendszeréhez viszonyított jelen társadalmunkban, egy adott időben". A világ fogalma ismeretelméleti kategória, valójában pontosabb lenne a "tényleges világunkra vonatkozó különböző lehetőségekről beszélni /Hintikka /1971/ 149. / mint az ontológiai vonatkozást jogtalanul implikáló "lehetséges világok"-ról. A modális logika - a fogalom bevezetője - új utat nyit meg a szövegek logikai elemzésében, pontosabban a tükrözést végző nyelvi jelenség és a tükrözött objektum, valóságmozzanat viszonyának, a referenciális vonatkozásoknak a feltárásában. Egyik legfontosabb - az irodalmárnak egyértelműen a legfontosabb - eredménye, hogy a logikai szemantika igazságértékre koncentrálnak jelentés-fogalmát meg-

hagyva fellazítja annak szigorú empirikus vonatkozásait.

A hagyományos elképzeléshez az igazságérték mindig az aktuális világra korlátozódott, itt kapta jelentését. Az aktuális világ, mint a valóság, teljesen objektív-konkrét, egyenemű és közvetlen háttérként működött a kijelentés igazságának és hamisságának meghatározásában. Ilyen alapon a jelentés logikai szerkezetének vizsgálata szükségszerűen figyelmen kívül hagyta az irodalmi műveket, és az olyan nyelvi képződmények vizsgálatát /pl. a filozófia metafizikának minősített részét/, melyek redukálhatatlannak bizonyultak /Austin az irodalmat a nyelv "komolytalan" használatának nevezte/.

A "lehetséges világ" fogalmának fontossága az ún. propozicionális attitűdök elemzésekor válik nyilvánvalóvá. Itt a főmondatban hittel, feltételezéssel, tudással kapcsolatos ígék állnak, a mellékmondat pedig a tulajdonképpeni kijelentés. Sajátosságuk tehát, hogy "a kijelentésekre mint tárgyakra irányulnak" /Linsky /1971/ 11. /. A pragmatikai szemléletben adott propozicionális attitűd fogalma az előfeltevés szemantikai kategóriáját is magába foglalja, hiszen "nem az állításoknak, hanem az embereknek van előfeltevésük" "a nyelvi viselkedésben megjelenő komplex diszpozícióként" értelmezhetők /Stalnaker /1972/ 387. /. Az "X hiszi, hogy Y" kijelentés a lehetséges folyamatokat, állapotokat legalább két részre osztja, egyrészt olyan állapotokra /azaz világokra/, amelyek X hiedelmével kompatibilisek és olyanokra amelyek nem. A propozicionális attitűd ilyen definíciója a lehetséges világ fogalom legelvontabb meghatározásának kulcsát adja: ez egyrészt eltávolítás az aktuális világtól, a hiedelemnek inkompatibilis vagy ahhoz képest semleges állapotoktól. Másrészt viszont sajátos önálló egység képzése is, amit az attitűd, jelen példában a hit fog össze. Lényeges, hogy az egységet, az összetartozást nem valami objektív állapot határozza meg, hanem az attitűddel rendelkező szubjektivitása, intenciói. Valójában e mozzanat közvetkezményeként lesz a propozicionális attitűdbe ágyazott kije-

lentés, szöveg ismeretelméleti jellegű, vesztí el az aktuális világ közvetlenségére vonatkoztatható igazságértékét.

## 2. Az irodalmi mű mint propozicionális attitűd

Ha most eddigi általános tartalmu gondolatainkat az irodalmi műre vonatkoztatjuk, nehéz elkerülni azt a hipotézist, hogy minden műalkotás világszerűségének alapja az, hogy egy sajátos, nem-explicit propozicionális attitűd függvényeként értelmezett. Negatív értelemben jelzi ezt az, hogy a mű referencia-mechanizmusának leírása a közvetlen, aktuális valóság vonatkozásában sikertelen volt, vagy legfeljebb a mű tükröző funkciójának egyszerűsített, vulgarizált változatát hozta.

Pozitív, empirikus érv lehet egy hatás-szociológiai közhely: ha a művet nem irodalmi műként, hanem valamilyen más szöveggként mondom el, pl. mindennapi beszélgetésben, akkor annak eredménye a teljes félreértés. Végül elméleti szinten jelzik ezt azok a kísérletek, melyek a beszédcselekvés elmélet eredményeit próbálják az irodalomelméletben hasznosítani /Ohmann /1971/ és /1972//. S.R. Levin elképzelése szerint az irodalmi mű beszédcselekvésként értelmezhető, olyanként, ahol az un. "magasabb mondat"-ot mindig konvencionálisan hozzáértjük, ha nem is fejezzük expliciten ki. Még ezt a bonyolult főmondatot is megkonstruálja, tipikus propozicionális attitűd formájában.

A mű propozicionális attitűd függvényeként történő értelmezése számos nyelvi-filozófiai következménnyel jár. Egyrészt kiemeli a művet a tényleges /aktuális/ világból, másodszor pedig legalábbis formálisan létrehoz egy lehetséges világot. Az első mozzanattovábbi következménye, hogy a szöveg extenzionális interpretációjának alaphelyzete megváltozik. Az igazságérték meghatározása már nem a közvetlen valósággal történő megegyezés vagy attól való eltérés alapján történik. Az extenzionális vonatkozás és ennek interpretálása természetesen nem iktatódik ki, hanem kicserélődik, és a fenti második moz-

zanat alapján valamilyen kvázi-extenzionalitás épül ki. Ez nem empirikusan adott, hanem intencionált a lehetséges világ tudati jellege következtében a propozicionális attitűddel rendelkező ember által létrehozott, azaz mint fent jeleztük a szubjektivitás elvét kapcsolja be. Az igazságérték csakis úgy állapítható meg, hogy feltárom az "amit X hisz" viszonyt. Ez annyit jelent, hogy egyrészt egy objektív helyzetet emberi-szubjektív közvetítettségében értelmezek, adok neki jelentést, másrészt hogy az igazságértéket szövegen belüli intenzionális összefüggések alapján állapítom meg, belső viszonyítás segítségével nem pedig külső /jel-referenciatárgy/ elem felhasználásával. Az igazságérték megadásának ilyen speciális változatát Verdaasdonk védhető kijelentésnek nevezi, ha az legalább egy lehetséges világban igaz, érvényes kijelentésnek, ha minden lehetséges világban az /Verdaasdonk /1976/ 187.../. Ez utóbbi típust nevezi Hintikka önfenntartó-mondatnak.

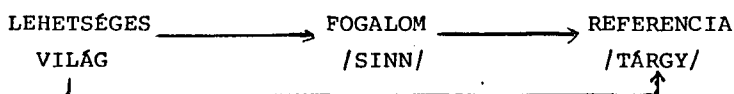
A szubjektivitás mellett a lehetséges világ további fontos sajátosságokkal bír. Az aktuális világ kijelentéseinek szigorú valóságvonatkozásával szemben a lehetséges világ és a közvetlen valóság közé közvetítés iktatódik be, az ún. "tükrözés" áttételesen történik. Az áttétel a szubjektivitás alkotó tevékenysége nyomán jön létre, az "ugy hiszem, hogy..." kijelentéssel megalkotok egy szűrőt, további kijelentések már csak ezen keresztül érvényesülhetnek.

Végül a lehetséges világ - éppen alkotott és tudati jellege következtében - jóval elvontabb is az aktuális világgal szemben. E ténynek a kijelentés vagy predikátum referenciális vonatkoztatási lehetőségeiben van döntő jelentősége. Az aktuális világ, extenzív végtelensége miatt, mindig hamisnak vagy igaznak minősíthet egy kijelentést. A lehetséges világgal létrejövő kvázi-extenzionalitás meglehetősen kis számú kijelentésre adekvát, az igaz-hamis mellett a lehetséges világon kívüli kijelentések nagy része az "inadekvát" jelzöt kapja, ha inkompatibilis a szöveg által képviselt világgal szem-

ben /vö.: Hintikka alternativitás-viszony fogalmát, Hintikka /1972/ =50./.

### 3. A referencia-mechanizmus módosulása

Az irodalmi mű referenciális mechanizmusának megvilágítása is a lehetséges világok koncepcióján keresztül történhet. Hintikka e mechanizmus a lehetséges világ - fogalom - referencia hármass rendszerén belül próbálja definiálni. Kiinduló kérdése az, hogy mi a fogalom /concept/, a fregei Sinn logikai státusa. Frege szerint az értelem a referencia mellett a referencia megoldásának módját is tartalmazza. A "kifejezések értelme így egyszerűen azok a funkciók, melyek referenciájukat határozzák meg" /Hintikka /1976/ 94. /. A funkciók argumentuma maximálisan az egész világ, speciálisan a világ egy része, valamilyen szempontból korlátozott egysége, azaz egy lehetséges világ /amely azonban nem lehet több mint az objektív világ egésze/. A fogalmak így a lehetséges vagy aktuális világból mint argumentumból a referenciához, a tárgyhoz kötő funkciókként határozhatók meg. Ennek számos elméleti következménye lesz. Rendszerünk a következő egyszerűsített sémával ábrázolható:



A lehetséges világ összességében, egészében az aktuális világgal válhat egyenlővé, általában azt lehet mondani minden belefér, ami kifejezhető, illetve ami az adott kérdéshez releváns. Meghatározó, kijelölő és korlátozó szerepe akkor válik jelentőssé, ha a szó szoros értelmében vett, a korábban jelzett sajátosságú lehetséges világ jelöli ki a fogalom- és referencia-vonatkozásokat. A fogalmak lehetséges világok sokaságát mint argumentumaikat foglalják magukba, minden használat több lehetséges világ vonatkozását teszi lehetővé /Hintikka/: "egy fogalom bármilyen nem-triviális használata impliciten több, mint egy le-



hetséges világot foglal magába", Hintikka/1976/95/. Rövid kitérként említeném meg, hogy a Hintikka által "non-trivial"-nak nevezett használat referenciális mechanizmusa adhat kulcsot a lehetséges világok sajátos fogalomhasználatához, amit szokásosan metaforizációnak nevezünk. Ez olyan fogalom /értelem/, amely a "triviális" használattal szemben szinte végtelen sok világra vonatkoztatható, nem korlátozódik a dolgok aktuális, empirikus állapotának jelzésére.

Végül a referencia szempontjából - a lehetséges világ által meghatározott kommunikációs szituációban - döntő változás a referencia "fellazulása", mert a viszonyt már nem a jel-dolog konvencionálisan meghatározott közvetlen kötése határozza meg, hanem döntő jelentőségű lesz a lehetséges világ relativizáló hatása. Nyilvánvaló, hogy minél erőteljesebben zárt a lehetséges világ, annál határozottabban érvényesülnek a fenti folyamatok. A lehetséges világ és az irodalmi mű különösen, fo-  
kozott intenzionalitásu nyelvi képződmény /vö.: Hintikka /1976//. /Intenzionalitás alatt belső, szükségszerű és kölcsönös összefüggések rendszerét értem, szemben az extenzionalitással, mely külső, egyirányú, kevésbé meghatározott, vö.: Reichenbach, /1947/31. / Az irodalmi mű speciális referencia-mechanizmusára már Frege is felhívta a figyelmet. Szerinte a műalkotásban a jelentés szerepe csökken, sőt irrelevánssá válik, "a kijelentő ítélet affirmatív funkciója eltűnik", un. "nicht-behauptend" kijelentések jönnek létre /Schmidt /1976/ 161. /. Az előbbiekben bevezetett kvázi-extenzionalitás fogalma negatív definícióként tartalmazta Frege gondolatát, pozitív meghatározásként pedig J. Ihwe "belső referencia-rendszer" fogalmát.

Összefoglalva az irodalmi mű referenciája vonatkozásában mindez annyit jelent, hogy a performált világ hatására /1/ az aktuális világtól eltávolító referenciális szakadás történik, illetve /2/ belső referencia-teremtés folyik. Másként megfogalmazva a mindennapi extenzió leválasztása /1/ mellett belső, kvázi-extenzió létrehozása /2/ történik.

#### 4. Kvázi-extenzió és önkód, világfajták

A fenti elgondolás általánosabb filozófiai következményei mellett /ezekről később/ lényeges interpretációelméleti következtetésekre is készítet. A nyelv leírása - Carnap szerint - az intenzióelmélettel kezdődik, és erre az alapra épül az extenzió elmélete /Carnap./1967/ 154. /, mely az előzőkhöz képest még empirikus ismereteket is igényel. A lehetséges világot létrehozó-tartalmazó szöveg azonban szükségszerűen ellentétes irányba halad, a szövegegész referenciális vonatkozásával kezd, mert csak itt fogható meg a világ fenti sémában jelzett meghatározó szerepe. A lehetséges világ ugyanis a szövegben a kvázi-extenzió miatt sajátos értelmezési keretet hoz létre, amely az egyetlen jogosult eszköz a kijelentések igazságtartalmának, jelentésének, referenciájának megállapítására. A lehetséges világ elmélet ilyen következménye rendkívül fontos lehet az irodalomtudomány számára az irodalmi mű interpretációja "lefordítása" kizárólag önkódján alapulhat. Az önkód a mű belső párhuzamosságaiból fejthető ki, azon rendezett paradigmatis viszonyok alapján, amelyek a lehetséges világ sajátosságát nyújtják az aktuális világhoz képest. Ezért látszik eleve elhibázottnak az irodalmi művek külső, az aktuális világra alapozott közvetlen extenzióval történő interpretálása /miliő, szerzői intenció, stb./. A lehetséges világot kiépítő szövegek valóságtükröző szerepe közvetített jellegű vezérlő kategóriája a világ, amely meghatározza a benne szereplő individuumok jellegét, ezért az interpretációhoz először szükségszerűen ezt kell feltárni. /Meg kell jegyezni, hogy a fenti koncepció kizárólag a lehetséges világ elmélet egy változatára - J. Hintikka elméletére - alapul./ Általában elmondható, hogy a lehetséges világ fogalma meglehetősen eltérő a különböző koncepciókban. A most vizsgált szempontból /lehetséges világ - tényleges világ viszony/ talán két lényegében eltérő felfogás mutatható ki. Az egyik a lehetséges világot a ténylegestől úgy különbözteti meg, hogy az valamilyen elhatárolt részlet. Ez a módszer elsősorban a nyelvészeti-logikai irányultságú szer-

zőknél fedezhető fel. Például Petőfi S. János a következő módon bont részeire azaz világaira egy kijelentést /a A és B közötti kommunikációban A részéről elhangzó "Péter tegnapelőtt egész este áriákat énekelt" propozíciót/:

1. A kommunikativ cselekvésének világa

2. A emlékezet-világa

3. A hallott világa

4. Péter cselekvés-világa /Petőfi /1978/ 23-25.. /

Hasonló felfogásnak látszik S. Kripke egészen más meggondolásból indító koncepciója /Kripke /1963/. A rendezett hármas /G,K,R/ modell-strukturában az I K alapján létrehozható a /G,R,I/ hármas, ahol a G 1976. jan. 1. világát jelzi, I pedig az 1977. jan. 1-t, R pedig a köztük levő viszonyt /Pavel példája, Pavel, /1975/166/. Ekkor a lehetséges világok a tényleges világ időfolyamatának elhatárolt egységei. Az elhatárolt részlet-ként értelmezett világ úgy írható fel, hogy van A, B, C, ... N szekvencia, ebből lehetséges világgént kivesszük A-t, amely nem-B, nem-C, stb.

A másik világ-fogalom szembe állított egység. A fentiek alapján ha a lehetséges világ A, akkor az aktuális világ nem-A. Minden lehetséges világ - ahogy ismereti, tudati szinten adott - ellentéte minden másnak, aktuális világnak és lehetséges világnak, bár szinonim világok párhuzamos léte is megengedett. Ez utóbbi koncepciót látszik képviselni J. Hintikka. A "lehetséges világ" fogalmát alkalmazó elméletek azonban ilyen szempontból még nem dolgozták fel, a fenti kettősség említése csak a probléma jelzésére hivatott.

### III, A lehetséges világ belső szerkezete

A dolgozat első felében a lehetséges világ fogalmát a propozicionális attitűdbe ágyazott kijelentések modelljeként tanulmányoztuk. Alapproblémánkat a lehetséges világ - aktuális világ viszony olyan sajátosságai képezték melyek az irodalmi mű interpretációjában egyáltalán kommunikációs létmódjának

meghatározásában döntőek lehetnek. A hangsúly inkább a propozicionális attitűd filozófiai következményein volt, a lehetséges világot csak mint homogén, formális feltételt tekintettük, csak annyiban foglalkoztunk vele, hogy hogyan választódik le az aktuális világról.

A következőkben a propozicionális attitűd függvényeként értelmezett lehetséges világ szerkezetét vizsgáljuk meg, azaz azt a kérdést próbáljuk kibontani, hogy milyen a lehetséges világ felépítése, belső rendszere. Az "X hiszi, hogy Y" - alapmodellből Y-t, a hitt világot vizsgáljuk, vagyis fokozottan tartalmi vonatkozásokat tárunk fel. E téren még kevesebb előmunkálatra lehet támaszkodni, hiszen a modális logika tudományos paradigmájába nem tartozó és nem vizsgált problémával találkozunk. Viszont segítséget nyújt majd a h. 4. menenti-  
kai filozófia a nyelv fenomenológiájában gyökerező megközelítése, illetve ennek modális logikához, induktív logikához kapcsolódó feldolgozása /Hintikka /1976//.

### 1. A viszonyrendszer és az individuumok

Mig korábban a lehetséges világ fogalmát a referenciális viszony a sajátos extenzionalitás, egyáltalán a jelentés és igazságérték specificitása alapján definiáltuk, most más típusu definícióból kell kiindulni. Hipotézisünk az, hogy a lehetséges világ intenzionális viszony rendszer, mely individuumokat elemeiként definiál. A definícióból az intenzionalitás kifejezését az önérvényűsége, a belső kerekesség, zárttság elvére alkalmazzuk. A "viszonyrendszer" a lehetséges világ "lelke" a benne szereplő objektumokhoz képest elsődleges elv. Ez az az erő, mely az elemeként szereplő különböző individuumokat egységként tételezi, az azonosságelvét hordozza, illetve ezen az elven belüli különböző funkciókra lebontja. Az individuumok a lehetséges világ elemeivé vált objektumok, melyek sajátos individualitásukat éppen a világban kapták, ide nem örök entitásként, előre-gyártott elemként lépnek be, hanem a lehetséges világ viszonyrendszerébe integrálva alakítódtak ki.

Az individuumok természetesen nem teljesen relatívek a világhoz képest, a világok között is azonosíthatók és újraazonosíthatók. Egy-egy individuum kötetlen számu lehetséges világban alkalmazható, amennyiben képes az adott világok viszonyrendszereibe való belépésre, azaz, ha lehetséges - mint korábban jeleztük - a világnak mint argumentumnak funkciójaként jelen meg. Az azonosítás eredményeként az ún. "világ-vonal" /Hintikka /1976/ 95-98. / rajzolható meg, lényegében az jelzi az individuum relatív önállóságát relatív függőségével együtt. Hintikka két módszert is elkülönít az individuumok azonosítására. Az egyik a kontinuitáson alapul, a világokban elfoglalt funkciók folytonosságán, ez a deszkriptív azonosítás. A - másik inkább a hasonlóságon, az "azonos kognitív viszony" elvén - alapul, ezt ismeretségi azonosításnak /cross-identification by aquanintance/ nevezi /Hintikka /1976/ 98 /. Az azonosítás kérdése nem véletlenül vált a lehetséges világ fogalom egyik központi - és ma még teljességgel megoldatlan problémájává. Itt követhetők leginkább nyomon az előző részben az aktuális világról való leválás kérdéseként felvetett problémák /szubjektivitás, alkotó jelleg, elvontság/ behatolása a világok szerkezetében. A fizikai világban ugyanis a természet törvényei biztosítják az individuumok azonosításának a lehetőségét. Az azonosítás nehézsége tudásunk bővítésével legyőzhető. A lehetséges világok esetében /és itt már az irodalmi mű szélsőséges, de megvilágító példáját tartjuk modellnek/ azonban az azonosság viszonyban definiált és nemcsak, sőt nem elsősorban entitásának tartalmában. Mégpedig olyan viszonyban, ahol a SZÁMUNKRA-VALÓ jelleg dominál.

## 2. Az individuumok szerkezete

Talán többet lehet mondani a műinterpretációban is döntő jelentőségű kérdésről, az individuumok belső szerkezetéről. A korábbiak alapján, az individuum "egy funkció, mely a többféle lehetséges világból tartományuk egy tagját mint az individuum adott lehetséges világban való megtestesülését veszi fel,

vagy pontosabban, az a szerep, amit az egyed az adott esemény-sorban játszik" /Hintikka /1972/ 402./ . Az individuumok így tulajdonságaikon és viszonyaikon keresztül határozandók meg /Hintikka /1972/ 400. /. A tulajdonság az inherens, belső sajátosságokat jelzi, melyek az individuumot világalakításkor potenciális alternatívaként léptetik fel. A viszony már külső, a világ többi elemére irányuló, az individuum kapcsolódási készségét jelzi. Az előző potenciálításával szemben ez tipikusan realitás, már megvalósult, tényleges sajátosság. A két sajátosság közül, bár felszínesen a tulajdonság elsődlegesnek tűnik, mégis csak a viszony lehet döntő, a tulsúlyos mozzanat. Szelekciós erő, mert a tulajdonságok végtelen halmazából adott individuum adott lehetséges világban elfoglalt funkciójának megfelelő tulajdonságok meghatározott halmazát specifikálja. Aktiv erő, mert bizonyos tulajdonságokat eltüntet, elfojt, másokat pedig átalakít vagy kifejleszt.

### 3. A világ filozófia, lineáris - nemlineáris szervezettség

Végül a világ egységeinek ilyen áttekintése után vissza kell térnünk a viszonyrendszer kérdésére, illetve a viszonyrendszert megszervező erő azonosítására. A kérdésre adandó válasz nehezebb része már a propozicionális attitűd lehetséges világot létrehozó funkciójával kapcsolatban elhangzott. Ott azt bizonyítottuk, hogy a propozicionális attitűdbe ágyazott kijelentés elszakad normálegzisztencionális háttérétől, szubjektívizálódik, elvont lesz, és alkotott jelleget vesz fel. Lényegében erről van itt is szó. Ez a világ-filozófia annak a teoretikus hálónak a lényege, mely a lehetséges világot, a világ elemeit viszonyba rendezi. Ezt a világ-filozófiát a lehetséges világok mindegyikében megtaláljuk, de a különböző minőségű a különböző világ-típusokban. Például Petőfi S. János idézett elemzésében - ha nem is mindegyik világban - de a másodikban és harmadikban mindenképpen kimutatható /A emlékezik, A predikálja létét, létének sajátos kognitív kommunikatív képességét, a képesség aktualizálását önnön egyetlenségében, stb./.

E "filozófia" jellemzője, hogy maximálisan szubjektív, az én-tudat pusztá megjelenése. Másik szélső típus az irodalmi mű, ahol e "filozófia" objektiválódott, de úgy, hogy nem lépett túl az emberen, mint az öntudat eleme jelenik meg. Nem titok, hogy a lehetséges világ fogalma már a legminimálisabb megjelenési formájában is magába foglalja az öntudatszerű lehetőségét. Az alkotó jelleg, a sajátos szubjektivitás, az elvontság, az emberen belüli zártság, intenzionalitás mind e sajátos tükrözési forma alapelemei /vö. Lukács /1969/ I-II. és Szili /1977/. Talán nem túlzás, hogy a "lehetséges világ" fogalma az öntudatszerű tükrözés esztétikai-filozófiai kategóriájának nyelvi-logikai párjaként fogható fel.

A lehetséges világ szerkezetének fenti feltárása közvetlen interpretációelméleti következményeket, lehetőségeket rejt. Az irodalmi mű természetesen jóval bonyolultabb szerkezetű, sokakosan hosszabb is mint egy propozicionális attitűd függvényeként elhangzó kijelentés. Tartalom-strukturái, világépítő elemei két szinten, egy lineáris és egy nem-lineáris szinten szervezettek. A nem-lineáris szervezettség látszik alapvetőbbnek lényegében a világ mechanizmusát, hierarchizáltságát, az individuumok helyét jelzi, mintegy a világ szerkezetét mutatja. A lineáris szervezettség a világ működésére vonatkozik, azt jelzi, hogy a helyüket elfoglaló individuumok dinamikája, feszültsége milyen mozgásformákban nyilvánul meg, mi történik velük. Az előbbi szervezettségben az individuumok a világban kapott funkció által meghatározott kölcsönviszonyba lépnek egymással, a lineáris szint esetében viszont uralkodó az ok-okozati összefüggés, mely időbeli vagy más /szociális, tisztán kauzális stb./ szekvenciákkal definiált.

#### 4. Egy konkrét szöveg világa

Egy rövid példával pontosabb képet kaphatunk a mechanizmus konkrét működéséről. Az elemzendő mű egy gyermekvers, e műfaj az irodalmi mű minden sajátos vonásával rendelkezik, mégis

egyszerű, átlátható világot ad. A vers a következő:

Egy<sup>s</sup>zer volt egy Mehemed,  
Sosem látott tehenet,  
Feketét, fehérét, tarkát,  
Meg ne fogd a tehén farkát,  
Nem tudta ezt Mehemed  
Felrugták a tehenek.

A lehetséges világ nem-lineáris szerkezete két individuumból tevődik össze, Mehemedből és a tehenekből, szubjektumból és az ezt körülvevő valóságból. Az individuumok szerkezetét felbontva Mehemed tulajdonsága török volta, tehát idegen, más világból származó. Viszonya a "sosem látott" és "nem tudta", azaz a másik individuumhoz az ismeretlenség viszonya kapcsolja. A tehenek tulajdonsága már részletezettebb: van egy jelenségszintű, az hogy van fekete, fehér és tarka, és létezik egy lényegszintű, az, hogy nem szabad a farkát megfogni. Viszonya a világ másik individuumához pedig az adott világ-helyzetben - a felrugás, az elutasítás lesz. Lényeges, hogy a műben megjelenő két individuum közül az egyik a művet elmondó számára idegen /török/, a másik /a tehenek/ pedig ismert, a beszélő világa, a valóságosként vett, itt-lévő világ. A műalkotások és a bonyolultabb szerveződésű lehetséges világok sajátos vonásaként tarthatjuk számon ezt a jelenséget: a világ nem elemi individuumokból, hanem un. szubvilágokból épül fel.

A lineáris szerkezet a következő. Az első sor megadja Mehemed időben meghatározatlan létét, a második a másik individuumát és Mehemed negatív kognitív viszonyát. A harmadik sor a körülvevő valóság felszíni szerkezetét jelzi, majd a következő a lényegi szerkezet. A felszólítás világosan mutatja, hogy társadalmi normával van dolgunk és hogy ez az emberek osztályának szól, melynek Mehemed is - a szövegben kapott funkció szerint - tagja. Mehemed ugyan feltételezi magáról, hogy ezen osztály tagja, az egésze érvényes elvet mégsem ismeri. A két individuum sajátosságából és viszonyából jön a következmény - Mehemed és a tehenek szerencsétlen kimenetelű találkozása. Az alapot szolgál-



tató világ-filozófia talán úgy adható meg, hogy az emberek kötelessége a világa szerkezetéből sajátosságaiból következő normákat, szabályokat felismerni, és aszerint cselekedni, mert különben a "következmények időszakában" Mehemed sorsára jut.

##### 5. Fikcionalitás és a műnemek problémája

E rövid versikében világosan kimutatható volt a lehetséges világ minden lényeges eleme. Az aktuális világhoz képest mindkét individuum szubjektíven-személyesen szerkesztett, megalkotott, és valóságos viszonyaik sokaságából csak néhányat képvisel, tehát elvont. Az elvontságnak pontosan megmutatható funkciója van az individuum és a lehetséges világ szerkezetének hatásmechanizmusának kialakításában. A létrehozott, megjelenített világ csak kevés ponton köti meg az interpretálás lehetőségeit. - Teljesen mindegy, hogy Mehemedet gyermeknek, felnőttnek, kicsinek, nagynak stb. képezem, egyedül a valóságos világ normáit ismerő embernek nem foghatom fel. Azt mondhatjuk, hogy sajátos típusu léttel bír. Pusztán tudunk róla, de a konkrét valóságban sohasem találkozhatunk vele, sajátos ismeretelméleti, lehetséges világbeli SEIN birtokosaként elvileg nem kap SOSEIN-t, azaz konkrét itt és most megvalósuló éppigylétet. Pontosabban nem is SEIN ez, hanem annak modellje, /hagyományos kifejezéssel de dicto modalitásu/ a modellt összefogó világfilozófia viszont e SEIN SOLLEN-jeként értelmezhető. Ha Mehemed és a tehének találkozása SOSEIN nélkül, tér-idő és éppigylét nélkül modellál egy lehetséges élethelyzetet, akkor arra kényszeríti azt, aki e lehetséges világgal megismerkedik, hogy igenlő vagy tagadó módon viszonyuljon hozzá, önmaga számára mint kellést fogalmazza meg.

Ha most elszakadunk fenti példánktól, akkor azt látjuk, hogy az irodalmi művek döntő többségében a lehetséges világ közel sem ilyen letisztított formában jelenik meg. Példánk minden individuumára és minden viszonya világépítő volt. Az irodalmi szövegek viszont gyakran jelentős mennyi-

ségben tartalmaznak világ-kiegészítő elemeket is. Ezzel egy új problémához jutottunk, az irodalmi mű világszerkezetének és az irodalmi műnemek összefüggésének kérdéséhez. Ugy tűnik, hogy a líra minden benne megjelenő objektumot világ-építő funkcióval lát el, a lehetséges világ elvont, szubjektív, alkotott mechanizmusa mintegy felszippantja az objektumokat, saját mechanizmusába illesztve azokat. A dráma és regény - más-más módon - sokkal "mértéktartóbb". A világ-építő elemek problémája itt egy új és nagyon lényeges kérdéssel, a fikcionalitással érintkezik. John Woods szerint az igazi fikcionális elem az, amely a szerzői elmondás alapján történet-konstruáló szerepű, nincs és nem kell a valóságos történelemből történet-megalapozó mechanizmust alkalmazni /Woods /1974/ 43-44. ./ . Terminológiánkban ez annyit jelent, hogy a lehetséges világ eleme tisztán e lehetséges világ által fenntartott kvázi-extenzionalitás alapján adott. A fikcionális elem mellett átmeneti kategóriaként fordul elő a jelenben vagy múltban valóságos léttel rendelkező világelem. Ilyen lett volna az, ha versünkben Mehemed helyett mondjuk a "Szulejmán" név szerepel. Világos, hogy a versike belső kvázi extenzionalitása lényegesen átalakult volna, időben, térben rögzült volna, stb. Végül vázlatos osztályozásunk alapján harmadik kategóriát azok a világelemek képezik, amelyek semleges, mindennapi jellegűek, a lehetséges világban és aktuális világunkban azonos funkcióval bírnak, ezért csak kitöltik a mű belső referencia-rendszerét. Azt, hogy egy individuum ebbe a kategóriába, a világ-kiegészítőbe, vagy az elsőbe, a világ-építőbe tartozik, azt a lehetséges világ egész viszonyrendszere, a világ-filozófia határozza meg, nem pedig az entitások önálló tartalma /vö. "a világ elsődleges elemeivel szemben"/. Például versikénkben fontos világépítő funkciót kap egy teljesen minden napinak látszó objektum, a tehén farka. A műnemek és a világépítési mechanizmus sajátosságai közötti párhuzam lényegében a Lukácsi műfajelmélet alapgondolatát, teremtődő és teremtett természet kettősét jelzi. Talán nem túl merész az a következtetés, hogy a lehetséges világ elmélet számos fogódzót ad Lukács György esztétikájának irodalomelméleti alkalmazásában, elsősorban a

"világszerűség" kategóriájának operacionális lebontásában.

#### IV. Néhány filozófiai probléma

Végül dolgozatom záró részében néhány olyan problémát szeretnék érinteni, melyek már a filozófia területére tartoznak, megvilágítják a lehetséges világ elmélet néhány általános vonatkozását, helyét és lehetőségeit e szinte számtalan, rendszert, strukturát specifikáló elmélet, gondolat között.

Történeti szempontból nem jelentéktelen az a tény, hogy a lehetséges világ elmélet szülőatyja egy filozófus, Leibniz volt. Sajnos részletesen sohasem dolgozta fel e fogalmat, elképzelését csak töredékekből lehet rekonstruálni /Mates /1968/. Anélkül, hogy elgondolását az idézett cikk alapján ismertetnénk csak annyit kell megjegyeznünk, hogy Leibniz éppen azt hangsúlyozza, amit a modális logika filozófusai többé-kevésbé elhallgatnak. Egyrészt a lehetséges világ hierarchizáltságára, a világ, az individuum fogalom és az individuumok rendszerére mutat rá, aztán megmutatja a lehetséges világ és az individuumok totalitás-jellegét, végül harmadszor jelzi a lehetséges világ belső mechanizmusát /az individuumok együtt előfordulásának fogalma/. Ugyanakkor Leibniznél a világot nem a viszonyrendszer, hanem a felettes transzcendencia fogja össze, az individuumok a viszonyokkal szemben elsődlegessé válnak.

A modális logika, általában a filozófiai-logika Leibniztől függetlenül jutott a lehetséges világ fogalomhoz. A jelenlegi elméleteket - filozófiai szempontból - talán két csoportra oszthatjuk, egy pozitivistá és egy kantiánus jellegűre. A különbség érzékeltetésére az individuumok specifikálásának, a megnevezésnek egyik kulcsproblémája, a tulajdonnév filozófia értelmezését használjuk. Klasszikusnak nevezhető megközelítés /mely még nem dolgozik "lehetséges világgal"/ a naív realizmusnak /Pavel /1975/ 166-167/ nevezett Wittgenstein-Searle modell, ahol a tulajdonnév a hozzá kötődő leírások, tulajdonságok

halmaza, család-csoportja. Kripke szerint már az un. "szigoru deszignátor" /Kripke./1972/ 270/ valamiféle örök ontológiai bélyeg, mely az individuum mindentől független létével adott.

Hintikka szerint pedig az individuum viszonyai és tulajdonságai által definiált különböző lehetséges világokban történő azonosítását a viszonyok és tulajdonságok paradigmaticus azonossága teszi lehetővé. Kripke /Montague és Dana Scott/ szerint az egyedi entitások világot építő elemek, logikai értelemben vett individuumok elsődlegesek a világhoz képest. A kijelentés igazságértéke így végsősoron mindig az aktuális, empirikus világ szétszórt elemeire vonatkoztatódik /Hintikka /1971/ 167. és Verdaasdonk /1976/ 217./ . A lehetséges világ azonosításában a viszonyok nem játszanak szerepet, elegendőnek tartják "az adott világban létezőnek mondott individuumok területének az elkülönítését" /Stalnaker /1972/ 382./ . Hintikka e koncepcióit

az individuumok mezeitelen, viszony nélkül értelmezése miatt - nevezi ontológiai nudizmusnak /Hintikka /1972/ 400./ .

A kantiánus irányultságot magára vállaló Hintikka szerint döntő jelentőségű a lehetséges világ, a világelemek közötti viszony elsődlegessége a világot alkotó individuumokkal szemben. Az igazságérték megállapítása a lehetséges világhoz relatívan történik. Dolgozatunkban végig ezen utóbbi álláspont szerint értelmeztük központi fogalmunkat Hintikka elképzelése valójában nem kantiánus, igazából csak a pozitivisták koncepcióval szemben való fellépés vértjeként használja e megjelölést.

A lehetséges világ fogalmának további kutatása előtt számtalan feladat áll. Fel kellene tárni a kategória viszonyát a totalitás és a rendszer kategóriáihoz. Meg kellene vizsgálni a lehetséges világok történetiségének a világvonallal kontinuitását, a világok kapcsolódását olyan folytonosságba rendeződő szövegek esetében, mint amilyen az irodalom. Végül végig kellene gondolni a többi társadalomtudomány tartalomelemzés, kognitív pszichológia, szociálpszichológia - lehetséges világra vonatkozó eredményeit is.

### Vom Weltbild

Der Begriff "Weltbild" lässt sich sowohl ontologisch im Sinne der Lukács-schen Ästhetik als auch texttheoretisch nach dem Modell von Petőfi begründen. In diesem Zusammenhang ist es notwendig, den Begriff der "möglichen Welten" einzuführen, da literarische Werke von spezifischen propositionalen Attitüden abhängig sind, referentiell von der aktuellen Welt abgerissen werden und sich eine innere Referenz in ihnen herausbildet. In der möglichen Welt realisieren sich eine besondere Relation von Individuen und eine spezifische Weltphilosophie, die die Elemente der Welt ordnet. In der Erforschung der möglichen Welten gibt es zwei Hauptrichtungen in der Philosophie, die positivistische und die von Hintikka vertretene, mitunter auch als Kantisch bezeichnete Richtung; Verfasser nimmt für die letztere Partei.

## Bibliográfia

- Carnap, R. /1976/: A jelentés szerkezete. In: Horányi Ö. - Szépe Gy. /Szerk./: A jel tudománya, Gondolat Budapest, 151-171.
- Davidson, D. - Harman, G. /eds./ /1972/: Semantics of Natural Language, D. Reidel, Dordrecht-Holland
- van Dijk, T.A. /1976/: Pragmatics and Poetics In: van Dijk /ed./ /1976/, 23-58.
- van Dijk, T.A. /ed./ /1976/: Pragmatics of Language and Literature. North-Holland, American Elsevier, Amsterdam, New York, Oxford
- Dressler, W.U. /ed./ /1978/: Current Trends in Textlinguistics Walter de Gruyter Berlin, New York.
- Gray, B. /1975/: The Phenomenon of Literature, Mouton, The Hague
- Hintikka, J. /1971/: Semantics for Propositional Attitudes, In: Linsky /ed./ /1971/ 145-167.
- Hintikka, J. /1972/: The Semantics of Modal Notions and the Indeterminacy of Ontology, In: Davidson-Harman /1972/, 398-414.
- Hintikka, J. /1976/: Intentions of Intensionality, In: Manninen-Tuomela /eds./ /1976/, 79-110.
- Horányi Ö. - Szépe Gy. /szerk./ /1976/: A jel tudománya, Gondolat, Budapest
- Kripke, S. /1963/: Semiotical Considerations on Modal Logic, In: Linsky /1971/, 63-72.
- Kripke, S. /1972/: Naming and Necessity, In: Davidson - Harman /eds./ /1972/, 253-355.
- Levin, S.R. /1976/: Concerning What kind of Speech Act a Poem is. In: van Dijk /ed./ /1976/, 141-160.
- Linsky, L. /ed./ /1971/: Reference and Modality, Oxford Univ., London
- Lukács György /1969/: Az esztétikum sajátossága I-II. Akadémiai, Budapest
- Lukács György /1972/: Adalékok az esztétika történetéhez I-II. Magvető, Budapest
- Madarászné, Zsigmond Anna /1972/: A logikai szemnatika kér-

- dései. A filozófia időszerű kérdései. 9. Kézirat.
- Manninen, I. - Tuomela, R. /eds./ /1976/: Essays on Explanation and Understanding, D. Reidel, Dordrecht, Holland
- Mates, B. /1968/: Leibniz on Possible Worlds. In: Rootselaar-Staal /1968/, 507-530.
- Ohmann, R. /1971/: Speech Acts and the Definition of Literature, Philosophy and Rhetoric no. 4. 1-19.
- Ohmann, R. /1972/: Speech, Literature and the Space Between, New Literary History 4. 47-63.
- Pavel, T.G. /1975/: "Possible Worlds" in Literary Semantics, Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol.34. no. 2. 165-176.
- Petőfi, S.J. - Rieser, H. /eds./ /1973/: Studies in Text Grammar, D. Reidel Publishing Co. Dordrecht-Holland
- Petőfi, S.J. /1973/: Towards an Empirically Motivated Grammatical Theory of Verbal Texts. In: Petőfi-Rieser /eds./ /1973/, 205-275.
- Petőfi, J.S. /1974/: New Trends in Typology of Texts and Text Grammar, Kézirat
- Petőfi, J.S. /1977/: Semantics, Pragmatics Text Theory, PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature 2 /1977/, 119-149.
- Petőfi, J.S. /1978/: A Formal Semiotic Text Theory as an Integrated Theory of Natural Language /Methodological Remarks/ In: Dressler, W.U. /ed./ /1977/, 35-46.
- Petőfi, J.S. /1978b/: Szövegelemzés-szövegelmélet, Kézirat.
- Platinga, A. /1970/: World and Essence, Philosophical Review 461-492.
- Reichenbach, H. /1947/: Elements of Symbolic Logic, Free.Pr.-Macmillan, New York
- Rootselaar -Staal /eds./ /1968/: Logic, Methodology and Philosophy of Science III. North-Holland, Amsterdam
- Ruzsa Imre /1971/: Modális szemantika, Magyar Filozófiai Szemle 1-2. 216-241.
- Schmidt, S.J. /1976/: Towards a Pragmatic Interpretation of Fictionality, In: van Dijk /ed./ /1976/, 161-178.

Stalnaker, R.C. /1972/: Pragmatics, In: Davidson-Harman /eds./  
/1972/, 380-397.

Stegmüller, W. /1975/: Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie. Bd. II. Stuttgart, Kröner

Szili József /1977/: Az esztétikai visszatükrözés öntudatoszerűsége. Irodalomtörténeti Közlemények, 81. évf.  
3. sz. 327-342.

Verdaasdonk, H. /1976/: Concepts of Acceptance and the Basis of a Theory of Texts. In: van Dijk /ed./ /1976/,  
179-228.



Józsa Péter::

## A GÖRÖG TRAGÉDIA NARRATIV MODELLJE

### I.

Előadásom egy elméleti és módszertani problémakörrel összefüggő munka illusztrációja.

Azt az álláspontot vallom, amely szerint az esztétikai jelenség társadalmi tény. Ez a társadalmi tény magába foglalja az esztétikai terméknek nevezett - nemcsak verbális - szöveg termelését, magát a szöveget specifikus tulajdonságaival, és hatását, ill. értelmezéseit. E társadalmi tény a maga sajátos szerkezetében és működési módjában azért kell megérteni, mert konstitutív eleme kulturánknak. Abban az értelemben is, hogy az esztétikum önállósulása kulturánk specifikuma; abban is, hogy az esztétikai jelenség valószínűleg egy paradigmatis esete bizonyos más, kulturánkra szintén jellemző mechanizmusoknak.

Itt most nincs helye annak, hogy a probléma kezelésének történetével foglalkozzam. Napjainkban, azaz a hetvenes évek végén, a helyzetet egy paradoxon határozza meg. Az új esztétika egyfelől felismerte, hogy az esztétikai terméknek sem genezisééről, sem hatásáról nem lehet többé érdemlegeset mondani akkor, ha nem próbáljuk megmagyarázni a szöveg természetét, azaz figyelmen kívül hagyjuk a szöveg öntörvényűségét; másfelől viszont még nem sikerült kidolgozni a fogalmi és módszertani előfeltételeket ahhoz, hogy a szövegnek mint szövegnek az elemzése ne legyen steril, nem sikerült annak ellenére, hogy áll az a felismerés is - ez is hozzátartozik a paradoxonhoz - miszerint a szöveget definiáló szabályok mint olyanok maguk is társadalmi jellegűek és akként közelítendőek meg.

A helyzetet súlyosbitja, hogy maguk a szövegelemző módszerek is kidolgozatlanok, nemcsak abban az értelemben, hogy egyelőre rengeteg a modell és minden kutatócsoport mást csinál, hanem abban is, hogy egyelőre gondolni sem lehet arra, hogy a szöveget mint totalitást ragadjuk meg analitikus eljárásokkal.

Egyelőre a szövegek egy-egy síkjával, egy-egy aspektusával dolgozunk: hol a narrációt, hol a retorizációt vizsgáljuk, hol szemantikai, hol szintaktikai elemzést végzünk, s ezt is mind különféle redukciókkal, egy-egy vizsgálati szint körülhatárolásával. Barthes rezignációja óta /a szöveg "téryszerű", az elemzés viszont csak "síkban" mozoghat/ ujabban ismét elterjedt, s 1977-ben Urbinoban is hangot kapott /Descles/ az az álláspont, hogy pl. egy irodalmi szöveg esetében egzakt tudományossággal csak a lingvisztikai szint vizsgálható, s bár ezáltal kimutathatók bizonyos sajátosságok a szupralingvisztikai szinten is, arra semmiképpen sem kapunk magyarázatot, ami az adott szöveget irodalmi produktumnak minősülő szöveggé szervezi: ez utóbbi végső elemzésben a sens birodalmába és az intuitív értelmezés körébe tartozik. Ez bizonyos értelemben Lévi-Strauss tizenöt évvel ezelőtti, ismert szemiotikai agnoszticizmusának újjáéledése, csak még pesszimistább annál, hiszen a mitosz-elemzés /legalábbis deklarative/ kétségkívül a szintaktikai strukturára szorítkozott ugyan, mégis már eleve szupralingvisztikai szinten mozgott.

Ez a kapituláció azonban nem általános, ellenkezőleg. Természetesen újra felvetődnek az alapvető, legáltalánosabb elméleti problémák. Így Todorov egy 1975-ben megjelent tanulmányában azt az egyszerű kérdést tette fel, hogy tudjuk-e szabatosan mondani, mi az, hogy "irodalom". Megvizsgálja a két legfontosabb kritériumot, amelyet a válaszhoz igénybe szoktak venni, meghatározott módon való megformáltságot és a referált események fiktív jellegét, s kimutatja, hogy akárhogy forgatjuk is ezeket, egyik sem fedí az irodalomnak nevezett teljes korpuszt, s organikus, ill. logikailag koherens kombinációjuk sem lehetséges. Tehát, vonja la a következtetést, ha nem tudjuk rögzíteni azokat a jegeket, amelyek az "irodalmat" definiálják, akkor az egy ideológikus fogalom, "irodalom" nincs. Ezzel szemben - itt nem részletezhetem a fejtegetést - léteznek különféle discours-ok. Az irodalomelméletben és a poétikában Todorov által, ill. a gondolkodástörténetben Foucault által használt discours-fogalom az eredetileg Benveniste által elsődlegesen nyelvészeti szinten be-

vezetett fogalom továbbfejlesztése. Ebben a továbbfejlesztett értelemben a discours-t az elsődleges nyelvi szint felett működő sajátosabb érvényű szabályok definiálják oly módon, hogy ugyanazon a természetes nyelven többféle discours lehetséges, sőt, bizonyos értelemben több különböző természetes nyelven is megszólalhat ugyanaz a discours. Discours a lírai vers, az elbeszélő próza, a politikai szónoklat, a hirdetés, a szerelmeslevél, az üzleti levél - valamennyi társadalmilag létező szövegtípus. /Valószínű, hogy e szövegtípusok működése - termelése és felismerése - ugyanúgy "kompetenciát" feltételez, mint a nyelv, csak ez a kompetencia nemcsak nyelvi, hanem szociokulturális is./

Todorov - általam alapvetőnek tartott - utmutatása tehát úgy szól, hogy a verbális esztétikai szövegek elméleteinek megalkotásához azokat a szabályokat kell keresni, amelyek a különböző discours-okat definiálják. Hadd tegyem hozzá, hogy a discours fogalma teszi pillanatnyilag a leginkább lehetővé a társadalmi meghatározottságnak a szövegelemzésbe való beépítését, a szövegnek mint szövegnek társadalmi terméként és funkcióként való megértését.

E program megvalósítását - nagyjából egységes szövegelemző eljárások kidolgozását - nemcsak az nehezíti meg, hogy a szabály-együttesek hierarchikusan is, tipológiailag is többrendűek, s egy-egy konkrét szöveg esetében egymásra rakódnak és metszik is egymást, hanem az is, hogy nagyrészt ismeretlenek. Nem lehet előre szabályokat konstruálni, mondjuk, kimondani azt, hogy amennyiben van narráció, akkor annak logikai értelemben ilyen és ilyen típusokat kell produkálnia; amennyiben van főhős, akkor annak helyzete logikai értelemben ilyen vagy olyan irányban változhat; az összes felvehető tényező logikailag lehetséges változatai ilyen és ilyen kombinációkat adnak; tehát ilyen és ilyen szövegtípusoknak kell létezniük. Bremond bizonyos tekintetben így jár el. Ezt nevezem deduktív eljárásnak, és ez az az út, amely szerintem nem járható. Tudományunk jelenlegi állása mellett

csak azt lehet csinálni, hogy konkrét szövegeket veszünk, s azoknak egy-egy jól hozzáférhető aspektusát, szintjét elemezzük; az elemzés eredményeképpen részleges érvényű, próba-hiba értékű modelleket állítunk fel, úgy, hogy egy további fázisban már modelleket lehessen összehasonlítani, ill. újabb szövegeken vagy intuitive körülhatárolt korpuszokon kipróbálni és finomítani.

Annak, hogy én itt az illusztráció céljára a görög tragédiákat választottam, két oka van. Részint személyes, amennyiben különböző periódusokban állandóan visszatérek e művekhez. Részint bevezetőben felvetett alapprobléma érvényesül ebben a választásban, ti. az esztétikum önállósulása kulturánkban, ami véleményem szerint - ha ez némileg leegyszerűsítő megállapításnak hangzik is - lényegében a görög tragédiával következik be. A tragédia mint eredendően kultikus és politikai szöveg, 120-130 év alatt kibontakozik azzá, ami Arisztotelészt a Poétika megírására készteti. Egyébként a Poétika, ami törekvését illeti, pontosan olyan jellegű mű, amelyeneket mi szeretnénk létrehozni: azokat a - művekből elvont - szabályokat próbálja megadni, amelyek mellett pl. tragédiáról lehet beszélni.

Hadd említsem meg, hogy Lévi-Strauss a Mythologiques negyedik kötetében /L'Homme nu/, ahol az előző három kötettől eltérően észak-amerikai indián mitoszokat vizsgál, a következő fontos gondolatot fejti ki: mitoszokban bizonyos észak-amerikai indián törzsek eljutottak az absztrakciónak, a képi metaforák általános érvényre törekvő kezelésének arra a fokára, amelyet csak egy lépés választ el a fogalmi gondolkodástól, csak ezt a lépést - ellentétben a görögökkel, mondja Lévi-Strauss - nem tették meg. Számunkra itt ebből az a feltevés lényeges, hogy az európai értelemben vett elvont fogalmi gondolkodás, amikor a görögöknél létrejön, a mitosz képi gondolkodásából sarjad ki a fokozatos absztrahálódás útján. Ehhez kapcsolom a magam részéről azt a feltevést, hogy ugyancsak a mitosz, ill. a vele összefonódott ritus fejlődése révén áll elő az európai fogalmi gondolkodás

pendant-ja, az európai esztétikum. /Természetesen mindkét fejlemény - pontosabban, az a "kétágu" fejlemény - társadalomtörténeti okokra vezetendő vissza, de ebbe itt most nem mehetünk bele./

Vitatkozni lehetne arról, "narratív" termék-e a tragédia. Az "elbeszélés" szó használata kétségkívül jogosulatlan, hiszen éppen nem elbeszéléstről, hanem megjelenítésről van szó. De lehetségesnek tartom a narrációnak egy tágabb fogalmát. Ez magába foglalná mindazokat a szövegfajtákat, amelyek révén a befogadó valamilyen történetet kísér végig, történetesen értve itt valamely adott kezdőállapot bármilyen megváltozását. Ebben az értelemben a narráció fogalmába tartozik - a mitosz és a ritus világát most kikapcsolva - a mese, a regény, egyáltalán mindenfajta szoros értelemben vett verbális elbeszélés, a képregény, a dráma, a történetet ábrázoló tánc és pantomim, valamint a film /Metz pl. következetesen használja a "narratív film" és tágabban a "narratív fikció" fogalmát/. Megkockáztatható esetleg az a definíció, hogy narráció bármely szövegnek az a szemantikai síkja, amely verbálisan reprodukálható folyamat. Ennek a definíciónak az lenne a haszna, hogy kirekesztené részint a képzőművészetet /a "folyamat" terminussal/, részint a zenét /a verbálisan reprodukálható szemantikai sík fogalmával/. Mindenesetre, ebben az értelemben a görög tragédiának is van narratív síkja.

## II.

A görög tragédia narratív modelljének kidolgozásában és a modell értelmezésében első lépésben alkalmazhatónak látszik az a három terminus vagy operátor, amelyek segítségével Lévi-Strauss az amerikai indián mitoszok strukturáját elemzi, nevezetesen a közlemény, az armatura és a kód.<sup>1</sup>

Ha e tragédiák közleményét vizsgáljuk, azt látjuk, hogy kivétel nélkül valamilyen veszélyről, a veszélyhelyzetnek valamilyen paradigmatiszus változatáról van szó. Így a veszély már bekövetkezett /Aiszkhülosz: Perzsák/, vagy még csak fenyeget /Aiszkhülosz: Heten Théba ellen/; bekövetkezik /Szophoklész:

Antigoné/ vagy elhárul /Szophoklész: Oidipusz Kolonoszban/ vagy valamely vonatkozásban függőben marad /Aiszkhülosz: Leláncolt Prométheusz/ stb.

A veszélyhelyzet jellegének mind e "formális" változatai azonban a veszély három nagy típusa szerint rendeződnek, s ezek a következők:

a./ a világban rejlő veszélyek. Ez elsősorban Aiszkhülosz tragédiáira jellemző, de idesorolható Euripidész néhány műve is, mint az Alkésztisz, az Iphigeneia a tauroszok között, az Öresztész.

b./ a magában az önellentmondó, önelpusztító cselekvésben rejlő veszélyek. Ez határozza meg Szophoklész legtöbb tragédiájának szerkezetét

c./ a személyiségben rejlő veszélyek. Lásd Euripidész hírhedt nőalakját, Médeiát, Hekabét, Élektrát, Phaidrát.

Az első esetben a környező világ fenyeget pusztulással vagy valamilyen közösséget /egy államot a Perzsákban, egy várost a Heten Théba ellen-ben, egy rokoni csoportot az Oltalomkeresők-ben/, vagy egy, ill. néhány személyt.

A második esetben az emberi cselekvésnek /görög megfogalmazásban az embert cselekvésre készítő isteni döntésnek/ egy olyan belső kiszámíthatatlanságáról van szó, amely a cselekvést olyan természetűvé teszi, hogy éppen általa következik be az ellenkezője annak, amire irányult. Itt a cselekvő önmagát pusztítja el.

A harmadik esetben olyan típusú személyiségekkel, ill. olyan állapotban levő személyiségekkel van dolgunk, akiknek döntéseiben érvényüket veszítették a tragédián belül ábrázolt mindenkori világ normalitását definiáló kritériumok. Ezek a figurák környezetüket pusztítják.

A tragédiák az esetek többségében nem kizárólagosan az egyik vagy másik típust jelenítik meg. Így Eteoklész elhárítja a Thébát kívülről fenyegető veszélyt, de Polüneikész-szel együtt önmagát is elpusztítja azzal, hogy megszegi a testvérharc tabuját / a. / és b. / típus kombinációja/. Az Oidipusz tulajdonképpen cselekménye Oidipusz önelpusztítása / b. / típus/, de ezzel egyben elhárítja a Thébát fenyegető pestist / a. / típus/. Ezekben /és a hasonló/ esetekben ugyanis a cselekvés egyszerre két ellentétes irányba hat: egy bizonyos veszélyt elhárít, egy másikat felidéz és realizál. Egy másik strukturában ugyanaz a cselekvés, mintegy két egymásra rakódó síkban, egyszerre két veszélyt idéz fel /vagy realizál/: így Prométheusz /Aiszkhülosz/ egyszerre pusztítja el önmagát és hagyja Zeus feje felett is lebegni a veszélyt. Egy harmadik strukturában ugyanaz a cselekvés, szintén két egymásra rakódó síkban ugyanannak a veszélynek az elhárítására irányul, s a két sík közötti különbséget a cselekvőnek a helyzethez való szubjektív viszonya definiálja. Így az Iphigeneia Auliszban /Euripidész/ Iphigeneiája szubjektív tudatossággal végül önként vállalja a halált /lebeszéli Akhilleuszt az ellenállásról/, azért, hogy ne törjön ki a testvérharc a görög seregben. Ugyanez a döntése azonban az adott kontextusban abban az értelemben is a görög sereg ügyét /tulajdonképpen szintén megmentését/ szolgálja, hogy ezzel teljesül Artemisz követelése, habár a leány ebben a vonatkozásban nem azonosul az áldozatot követelőkkel.

A tragédiák cselekményét meghatározó veszélystrukturák kombinációs eseteinek pontos kidolgozása révén nagyrészt feltárul a művek általános közlemény-strukturája /és annak időbeni alakulása/. Ez a részletekbe menő elemzés ennek az előadásnak a keretei között természetesen nem végezhető el.

Ha a Lévi-Strauss-féle "közlemény"-fogalomnak a tragédiák elemzésekor operacionálisan a "cselekmény-típus" fogalma feleltethető meg, az "armatura" fogalmának megfelelője a mi esetünk-

ben e tragédiák dramaturgiája lesz, vagyis a mindenkor cselekményt hordozó történés-típus.

Az elemzés eredményeképpen három ilyen típust különböztetek meg:

a./ a hiradás/hirvétel vagy értesítés/értesülés mechanizmusát;

b./ az elszámolások vagy általánosabban csereügyletek mechanizmusát;

c./ a deus ex machina mechanizmusát.

Az első mechanizmusnak alapvető szerepe van szinte kivétel nélkül valamennyi görög tragédia cselekményének lebonyolódásában. Meg kell azonban különböztetni azt a két esetet, amikor a "hir mechanizmusa" csak szűk értelemben vett dramaturgiai szerepet tölt be, és amikor konstitutív a cselekmény alakulásában. Az első esetben csak arról van szó, hogy a szereplőknek ahhoz, hogy cselekedhessenek, folyamatosan értesülniük kell azokról a helyzetüket meghatározó eseményekről, amelyek távollétükben következtek be / s természetesen nemcsak nekik, hanem a nézőknek is/: ezt a funkciót látják el a különféle hírnökök, tanúk, stb. A fontosabb és jellegzetesebb eset a második, amikor a hir funkciója nem az, hogy a szereplő értesül valamilyen történésről, hanem maga a hir /annak valamely paradigmája/ a történés, annak egy állomása, szakasza, emelője, megjelenési módja.

Ez a paradigmatika rendkívül gazdag. A Perzsák cselekménye nem más, mint a perzsa sereg pusztulásáról szóló egymásra rimelő és fokozódó hírek sorozata, míg végül megjelenik maga a Tény, a tönkrevert Xerxész. Rendkívül jellegzetes Aiszhülosz Áldozatvivők-jének és Szophoklész Életkrá-jának armaturája: Klütaimnésztra úgy pusztul el, hogy előbb kap egy a./ mágikus természetű /álombeli/, b./ rossz és c./ igaz hirt /Oresztész hamarosan megérkezik/, majd /személyesen Oresztésztől/ egy a./ valószínű, b./ jó, de c./ hazug hirt /Oresztész meghalt/. Ezt a hir-



sort zárja le a Tény: Klütaimnésztra és Aigiszthosz halála.

További lehetséges tengelye a hír-paradigmatikának az értesülés átadásának megtagadása. Ennyi és nem több Aiszkhülosz Prométheusz-ának cselekménye: a félisten azért taszittatik le a Tartaroszba, mert nem hajlandó elárulni Hermésznek /a hír istenének/ a Zeust fenyegető konkrét veszélyt. Ugyancsak lehetséges változat a hír félreértése: Euripidész Iphigeneiájának álma a néző számára egyértelműen és világosan azt jelenti, hogy az Atreidák háza elpusztult, csak Oresztész menekül meg; a leány viszont úgy értelmezi, hogy éppen Oresztész halt meg. Előfordul, hogy a hős a hírt nem hiszi el, mint Oidipusz Teiresziasz közlését, stb.

A tragédiák megértéséhez ugyanazzal az aprólékossággal kell rögzíteni a hír-struktúra paradigmaticáját, mint a veszélystruktúráét.

Az elszámolás és a csereügylet armatúrája a tragédiáknak csak egy részénél meghatározó jellegű. /Az "elszámolás" fogalmát tágan értelmezem: beletartozik a bosszu - Elektra, Médeia, Hekabé, stb. - és a megtorlás - Antigoné - is/. Kétséggkívül nem beszélhetünk ilyesmiről sem a Perzsák, sem az Oidipusz esetében /ahol legfeljebb a Sors "nyújtja be a számlát" Xerxésznek, ill. Oidipusznak, de ez, mint Hegeltől és Lukácstól tudjuk, egészen általános komponense a tragikumnak: én itt csak megjelenő emberi erők közötti elszámolásra gondolok/.

Azt sem mondhatjuk, hogy az armatura feltétlenül vagylagos, hogy ti. vagy a hír-strukturára vagy az elszámolási strukturára épül. A két armatura-típus kombinálódik pl. Elektra esetében, vagy Euripidész Phaidrá-jában, ahol a királyné bosszút áll Hippolytoszon azzal, hogy holtában egy Thészeusznak szóló, a mostohafiát megrágalmazó levelet /hazug értesítést/ tart a kezében.

A csereügylet egyik legkidolgozottabb változata az Oidipusz

Kolónooszban, ahol Oidipusz felajánlja Thészzeusznak leendő holt-téste mágikus /áldást hozó/ erejét, cserébe a védelemért, ha ti. Athón királya elhárítja a thébaiak részéről fenyegető veszélyt.

Tiszta csereügylettel van dolgunk a Philoktétész esetében is: Neoptolemosz azzal próbálja rávenni a tragédia hőst, hogy adja át fegyverét /s főleg, hogy menjen velük Ilionba/, hogy akkor a jóslat szerint begyógyul a sebe. Más kérdés, hogy itt az "alku" nem jön létre a felek között, s Héraklésznak kell megjelenie, hogy az istenek akarataként közölje Philoktétésszel annak szükségességét.

Ezzel el is érkeztünk a harmadik armatura-típushoz, a deus ex machinához, amellyel egyébként főleg Euripidésznél találkozunk. Aiszkhülosznak ilyen megoldású tragédiája egyáltalán nem ismeretes /az Eumeniszek Athénájának döntése szervesen illeszkedik a cselekmény-strukturába/; Szophoklésztól csak a Philoktétészt ismerjük. A deus ex machina egy-egy tragédia paroxizmusán jelenik meg, olyan helyzetekben, amikor a tragédia szereplőinek saját emberi dimenzióján belül vagy nincs továbblépés, vagy - még gyakrabban - amikor valamelyik fél következő lépése radikálisan elfogadhatatlan helyzetet teremtene /mint amikor pl. a tauroszok királya könnyűszerrel elfoghatná a menekülő Iphigeneiát és Oresztoszt, ami ellentétes volna a mítosszal, s csak isteni közbelépésre vagy fel az üldözéssel/. Mintha deus ex machinára akkor volna szükség, amikor a tragédiáról által működésbe hozott erőök öntörvényszerű kibontakozása nem hozhatná létre a mítosz által előírt hagyományos megoldást /ami kétségkívül úgy is értelmezhető, mint egy fajta polémia a mítosszal/. A deus ex machina legradikálisabb esete Euripidész Phaidrá-ja, ahol nemcsak a megoldást biztosítja egy istenség beavatkozása, hanem az egész történetet olove egy /másik/ istenség indítja el, "rendezi meg".

Ami a kódot illeti, a teljes elemzéstől itt is el kell tekintenem, s be kell érünk azzal az egészenáltalános fogalmazással, hogy az a természetfeletti /mágikus/ és természetes

/reális/ mozzanatok különböző kombinációiból áll elő. Az elemzésnek itt elsősorban két összefüggést kell tisztáznia: a mágikus és a reális elemek kapcsolódásának, egymásba játszásának formális kritériumok szerint rendezhető változatait, s a mágikus jellegű mozzanatok típusait.

Az első problémát illetően, lényeges kritérium lehet pl. az, hogy a tragikus szituáció egészének meghatározásában milyen az egymásba kapcsolódás. Így az Oidipusz Kolonoszban szituációjának egésze mágikus /Oidipusz majdani varázsserejű holttestének jövőjéről van szó/, de a bonyodalom és a kifejtlet merőben reális /katonai és politikai konfliktus Athén és Théba között/, a Médeia szituációja teljesen reális /egy elhagyott asszony bosszuja/, de a cselekvés fő eszköze Médeia varázsserejű, gyilkos ajándéka, stb.

A mágikus mozzanatok tipológiájának kidolgozása már könnyebb feladat. Az elemzés a következő típusokat adja:

- a./ jóslat;
- b./ érintkezés halottakkal vagy holtak visszahozatala;
- c./ isteni kötelezettség kívánságok teljesítésére;
- d./ pozitív vagy negatív varázsserővel rendelkező tárgy.

Egyetlen példával illusztrálom, milyen lehetőségeket ígér a kód paradigmatiske kezelése:

Szophoklész Déianeirája	tudtán kívül gyilkolóerejű ruhaneműt küld ajándékba	férjének, miután az elhagyta egy lányért, - hogy visszatérjen hozzá,	de férje meghal
Euripidész Médeiaja	tudatosan gyilkolóerejű ruhaneműt küld ajándékba	annak a lánynak, akiért férje elhagyta, hogy elhitesse "lemondását", -	a lány meghal

Befejezésül néhány szót arról, mennyiben érhető tetten ezen az uton a görög tragédiának az a fent jelzett tulajdonsága, hogy "kinővőben" van a mítoszról, s általa egy új kulturális forma van kialakulóban.

Feltevésém szerint ez a kód vonatkozásában mondható el a legkevésbé: a jelek szerint /habár, ismétlem, a teljes elemzés még hátra van/ a tragédiák kódja az itt használt értelemben azonos a görög mitológia kódjával: a mágikus elemek típusai és a reális elemekkel való kombinálódásuk változatai ugyanazok, mint a mitoszokban.

Lényeges fejleményt kell feltételeznünk a közlemény dimenziójában. A tragédia alaptulajdonsága, hogy a veszélyhelyzet, amelyet körvonalaztunk, mindig totális: az érintettek vagy elpusztulnak vagy megmenekülnek. Mármost véleményem szerint a tétnek ezzel a totalitásával függ össze a tragédiának az az alapvető formális újtonsága, amely által az esztétikum mint új kulturális forma létrejöttének hordozójává válik. Míg ugyanis a mitosz befejezhetetlen - mert egyik mitosz szüli a másikat, egyik értelmezi a másikat, stb. - addig a tragédia a tét totalitása folytán a mindenkori veszélyhelyzet kimenetelével lezárul, tehát diametrális ellentéte a mitosznak: folytathatatlan. S ezzel feltétlenül össze kell függnie mint egyszer s mindenkorra leírt szövegek is változhatatlanok /és tulajdonnevekhez fűződnek/.

Talán még érdekesebb összefüggésekre utal az armatura problémája. Ha a deus ex machina kérdésétől eltekintünk, a két másik mechanizmus - a híré és a csereügyleté - felfogható úgy is, mint egy általánosabb fogalom alá vonható realitás két oldala. Ez az általánosabb fogalom az "érintkezésé" /Verkehr a fiatal Marxnál/, amely a szűkebb értelemben vett kommunikáció és a szűkebb értelemben vett csere fogalmát egyaránt tartalmazza. Ha a részletekbe menő elemzés révén sikerül kimutatni ennek a kettősén - egy armatura típusnak a meghatározó jellegét a görög tragédiában, akkor itt egyszersmind az újabb szemiotikának azt a követelményét is meg lehetne közelíteni, hogy magában a szöveg formális elemzése révén felfedett strukturában mutassuk ki a szöveg történeti-társadalmi determinációját; ha ugyanis a görög tragédia armaturája a Verkehr paradigmatikája, akkor jo-

gunk van felállítani azt a hipotézist, hogy ebben az armatúrában - tehát a tragédia-szöveg konkrét szerveződési módjában - a polisz csere- és tulajdonviszonyai és az azokon épülő politikai strukturák fejeződnek ki.

Az itt csak lehetőségeiben és programjában körvonalazott elemzés zárófeladata lesz a legsúlyosabb: magyarázatot adni e három dimenzió éppen-ilyen kombinálódására, azaz voltaképpen: megérteni a görög tragédiát.

#### Jegyzetek

A tragédiáknak a fenti elemzéshez használt kiadásai:

Aiszkhülosz drámái, Európa, Budapest, 1962

Szophoklész drámái, Magyar Helikon, Budapest, 1970,

Euripidész válogatott drámái, Magyar Helikon, Budapest, 1961

#### Das Narrative Modell der griechischen Tragödie

Anstatt an einem ideologischen, de facto leeren Begriff "Literatur" festzuhalten, wird im Sinne von Todorov vorgeschlagen, die Regeln von tatsächlich existenten Diskursen zu erforschen. Als Korpus wird die antike Tragödie gewählt, die unter der Voraussetzung untersucht wird, dass die Entwicklung von Mythos und Ritus das Ästhetische hervorbringt. In der Analyse der griechischen Tragödien werden drei Begriffe von Lévi-Strauss verwendet: Mitteilung, Armatur und Kode den ersten zwei entsprechen in diesem Bereich der Handlungstyp, die Dramaturgie oder Ereignistyp, der Kode scheint unverändert zu sein. Im Hinblick auf die Mitteilung entsteht in der Tragödie eine totale, nicht fortsetzbare Gefahrensituation, die Armatur erscheint als Spezifikation des Marx'schen Verkehr Begriffes.

Király Gyula:

#### A NARRATIV EPIKA POÉTIKAI ÉRTELMEZÉSEI

A narratív funkció többlete az alakí, elbeszélőí és szerzőí jelentésszintek differenciálásában.

1. A verses beszédben a szó és művészi jelentése szorosan összefonódik egymással a lírai önkifejezés jelentéses együttesében, a lírai én- és élménykifejezésben. A prózai szó epikai közegben való viselkedése viszont a hétköznapi kommunikációban, s a tudomány, információ-átadásban való viselkedéséhez képest nem mutat ilyen eltérést. A szó jelentése a művészi prózában denotatív, ugyanakkor azonban szintagmatikus elrendeződést mutat. Hiszen a prózai szó jelentése szintén mindig a jelentéses együttes kibontakoztatásáért funkcionál, vagyis jelentéses denotátumok egész rendszerével építi fel a modellt, mint bonyolult jelrendszer jelentését, ám olymódon, hogy szétválasztható lesz benne a denotatív és a szintagmatikus szint jelentése. Míg a lírai gondolkodásban a szó szintagmája igen szoros és egymást átható kapcsolatban van denotátumával és a jelentéses egésszel, az epikaiban elkülönül mindkettőtől.

Az epika megjelenhet verses szóformában is, ám kibontakozásának, műfaji kiteljesedésének és differenciálódásának alapformái a prózai szó fejlődésében jönnek létre. Összefüggésben van ez először is azzal a gyökerében eltérő viszonyal, amely az epika szerzőjének szó- és jelentés-poétikáját jellemzi a lírai költő szó- és jelentés-poétikájával szemben. A helyzet az, hogy az epikai szó denotátumai között egyrészt már maga a szó úgy van jelen, mint jelentéses denotátum /mint egzisztenciális szó: a hősök szava, s mint intellektuális szó: az elbeszélő szava/, másrészt a denotátumok és a mű, mint jelentéses egész között nem közvetlen, nem egymásba átforduló a jelentéskapcsolat: a jelentéstöbbletet jelkódok hordozzák. Ez indokolja egyébként az epika műfajainak prózai szó-formában történő kibontakozását, műfajainak prózai szó-formában történő további kibontakozását, műfa-

jainak prózai formájú differenciálódását az epika mindkét költői formájában, az elbeszélésben és a drámában, azaz a narratív előadás és a szinpadai előadás formájában.

A lírai szó lírai ént és lírai élmányt denotál, de nem alakot és szituációt tér-időben kibontakozó önmegvalósulásában, mint az epikai szó denotátumai. A költői én és a közvetlen élmény az epikában tehát szétválík, a jelentéses egész szemantikai többlete szinteli a prózai /epikai/ szó jelentését - mint ahogy az epikai szó egészét is szólamokra bontja /az alakok, az elbeszélő, a szerző szólama/, amelyeknek más és más a funkciója a jelentés szemantikai többletének létrehozásában, s e szólamok közvetítő közege is más és más: az alakoké a szó és a cselekvés, az elbeszélőé a szószintű intellektuális információ és értéktétel, /ami a drámai formájú epikában megfelel a maradéktalan perszonifikálásnak és a kompozíciónak/, a szerzőé az epikai szó és denotátum jelentéses szövetén, s a jelentéses egész szemantikai többletén keresztül érvényesülő szólam. Az alakok szava ui. az epikai jelentés szemantikáján belül akkor is egzisztenciális szó, ha döntően ideológiai szónak indul a szólamszinten, s ha így bizonyos fokig bekebelezi az alakok külső cselekvését. A Bűn és bűnhődés vagy a Hamlet, a Tristam Shandy vagy bármely "ideológiai" regény egzisztenciális tehát, amennyiben az alakok szavának denotátuma egzisztenciális jelentésének áttételén keresztül vesz részt a jelentéses egész szemantikai többletének létrehozásában, és nem szólamszinten szintelődik szintagmatikusan. Mint ahogy az elbeszélő szava akkor is csak intellektuális szó /informatív vagy etikai, ideológiai, közvetlen-esztétikai - de nem par excellence esztétikai szó/, azaz a szó denotatív és nem szintagmatikus szintjén marad, ha egyébként maga a szerző az elbeszélő.

Az elbeszélő funkciója voltaképp az, hogy a forma-szintet differenciálja, azaz kialakítja jel- és jelentés bonyolult áttételének hálózatát. Ezáltal akár "tudata és akarata ellenére" is ottlétével létrehozza, közvetíti a valóságra vonatkoztatásnak az adott műre egyedül érvényes módját, egy olyan narratív egymásutániságot teremtve, melyben az epikailag ismételt rimelő elemek felismerhető kognitív jelekké /alak, történet, szituáció/, való-

ságjellegzetességekké, törvényszerűségekké állnak össze.

Az elbeszélői attitűdöt a szerzői-alkotóiival szemben másodlagosnak kell tehát felfognunk, nemcsak azért, mert közvetít jel és jelentés, a tulajdonképpeni formszint és a tartalom-forma szintje között még akkor is, ha önmaga is ilyen forma-tartalom szint, tehát ábrázolt alakként is jelen van az epikai szituációban, történésben, hanem mert még abban az esetben, ha azonosítható az íróval, akkor sem helyettesítheti az epikai distanciaszintet, azaz mint írói-elbeszélői közvetlenség - szemben a lírai formákkal - nem közvetítheti a jelentés egészét, mert nem hidalhatja át, nem oldhatja szavába a tér-idő teremtette distancia értékrendjét, epikai funkcióját.

2. A művészi gondolkodás lényegi kérdése általában is az, ami most szorosabban vett tárgyunkat, a narratív epikai gondolkodást illetően így fogalmazható meg: ahhoz, hogy a gondolkodásforma a maga művészi-esztétikai szintjén maradhasson, mindvégig a naturális lét szintjét is imitálni kell, mint ahogy már létrejöttének feltétele is egy szemléleti szint megteremtése. És valahányszor letér erről az utról, maga a gondolkodásforma válik problematikussá: akár úgy, hogy a létet pusztá illusztrációvá, felületi jelenségszintté degradálja, akár úgy, hogy logikai absztrakciós modellbe kényszeríti azt, vagy annak valamely lényeges gondolkodás-aspektusát, megszüntetve ezáltal valóságra vonatkozó művészi-gondolkodás érvényét. Végössorron ebből ered az ábrázolás ill. a kifejezés szintjeinek problematikája, miközben azonban egyaránt elmondható mindkét szintről, hogy a létszerűség imitálása közben sem az intellektuális, sem az egzisztenciális ábrázolás ill. kifejezési szférákat, érdekeket nem tesz meg végső invenciónak. Az, hogy a lírai vallomásos forma, ill. a narratív epika formái milyen arányban, mely dominációval támaszkodnak inkább az ábrázolási vagy kifejezési formákra, nem érinti a két gondolkodásformára egyformán érvényes művészi specifikumot, amely tehát azokat a köznapi és tudományos gondolkodástól, ill. az egzisztenciális, ideológiai és teoretikai gondolkodásformáktól egyaránt elválasztja.



A lírai vallomásos gondolkodás, amely dominánsan - tradicionális fogalommal élve - a kifejezéssel operál, a lírai szerző és a lírai hős szintjei közé nem csusztat tér-idő formákban kifejezett létszerű naturát; amíg pedig a drámai epika a naturalis lét imitációját az alakok fizikai és pszichológiai jelenlétével manifesztálja, a narratív epika az alaki jelenlétet részben leírással /deskripcióval/ informative helyettesíti. Ugyanez vonatkozik a tér és idő konkrét formáira és szukcesszivitására, mint ahogy a jelenségek és tárgyak imitálására is.

A narratív epikában éppen ez teszi indokolttá a narráció személyi-alaki elkülönítését, tehát az elbeszélői fenomen létét, holott az alakok szava - monológja és dialógusa - ugyanugy narratív is egyben, mint ahogy a drámai epikában is az. De miközben a drámai epika szerzője ugyanugy a maga tér-idő konkrétságában idegeníti el és választja el a maga egzisztenciális és intellektuális személyiségéről az alakokat, mint az elbeszélői epika szerzője / s láttuk, ebben áll mindkét forma eltérése a lírai vallomásostól/, a drámai forma mégsem teremt az ábrázolt, ill. önkifejezésükben adott alakokkal egyidejűleg egy köztes intellektuális horizontu, alaki, fiktív vagy akár szerzői valóságviszonyról tanuskodó figurát, tudatot, - míg a narratív epika éppen ezt teszi; azzal a különbséggel a lírai vallomásos imitációhoz képest, hogy a szerzői jelenlét /személyes vagy tudati-fiktív/ ugyanolyan tér-idő konkrétságokat ékel mostmár nemcsak önmaga személyisége és tudata s az alakok, szituációk, történetek közé, mint a drámaíró, hanem mindezen túl a narrációs leírást is a modell perspektívájába helyezi. Ennélfogva a lírai szerzővel és a drámai epikával szemben a narratív epika szerzője mintegy "megkettőződik", miközben a narratív szót élesen elkülöníti az alakitól és ugyanakkor önnön "lírai" gondolatsorától is. A szerző narrátori minőségében végülis arra kényszerül szorítkozni a leírás, a deskripció funkcióját betöltendő, hogy a szinpad hiányát mintegy előnnyé változtassa, azaz hogy az alakok fizikai és szellemi jelenlétéből fakadó szukcessziv tér-idő konkrétségét "megspórolva" a történetet ökonomikusabban adja elő, s az így

felszabaduló időt vagy a tárgyi világ vagy az alakok felől tá-  
gítsa és a teret is növelje, sokszorozza vagy redukálja, tehát  
az alak-történet-szituáció kódokat a drámai valóságos tér-idő  
színpadi imitálása helyett asszociatív imitálja, modellezze.  
A drámai imitáció is ki tudja tágítani a tér-időt, ám nem drá-  
maian, hanem csak az alakok szavában, melynek tultengése vi-  
szont mindig is gyengíti a drámát, ill. csökkentti a színpad,  
mint eredeti művészi gondolkodásforma lehetőségeit, hiszen ez a  
kitágítás már asszociatív-narratív epikai-minőség. Ezzel szem-  
ben a narratív epikában elvileg egyre megy, hogy az elbeszélői szó  
vagy az alak asszociálja-e a tér-idő fiktív-létszerű naturali-  
tását. Ebben van az elbeszélői irodalom plusz-lehetősége a drámai-  
val szemben, ez az, amit a maga fejlődésében és formáinak kiala-  
kításában hasznosítani tudott és tud ma is, ennek a plusz-lehe-  
tőségnek köszönhetik virágzásukat az ujkori epikai műfajok. Az  
alaki és a szerzői viszony a drámában is meglevő különválasz-  
tásán túl tehát a leírás funkciójának beemelésével az epikai gon-  
dolkodás rendszere egy olyan köztes intellektuális szinttel bő-  
vült, amely ugyanakkor az alaktól a szerzői szintig a mű egész  
narratív szövetének hordozására képes; ennek következtében bá-  
mulatosan széles skála jöhetett létre a leírás, ill. a dialógu-  
sos megjelenítés tulsulya és forma-variációi folytán, hiszen  
mind a szerzői, mind az alaki elbeszélő betöltheti a leírás  
funkcióját a dialógusok is a leírás funkciójával szemben, ami  
viszont az alaki szint szemantikájában eredményezhet lényeges  
különbségeket.

Am alapkérdésünkre visszatérve: akár alaki, szerzői vagy  
fiktív narráció, akár csak mint /denotatívnak nevezhető/ szókö-  
zeg van jelen az imitált ontológiai natura leírására, formává  
változtatásának elindítására, mindegyik esetben végtelenül dif-  
ferenciálttá teszi a művészi gondolkodást, hiszen az elmondó-  
leíró aspektusát sem kizárni, sem pedig a szerzőjével - azaz a  
modell által létrejött művészi gondolkodási szint aspektusával -  
azonosítani nem lehet. És e két szint között szinte végtelen  
számu distanciaszint és forma képzelhető el. A döntő itt egy-

résről a lírában megfigyelhető szerzői-lírai és az alaki-lírai én összeforrottságával szemben, másrésről a kettő teljes /formai/ a drámában megvalósuló elkülönítettségével szemben, hogy a narratív epika egy köztes, "átmeneti" fenomént feltételez, amely egyben a minőségben is más szintet képvisel. Meghatározása éppen ezért döntő, a lényegi értelmezést befolyásoló az epikai narráció szempontjából, és ezért tartjuk elsődleges feladatnak a drámai és narratív /elbeszélői/ epika mint eltérő gondolkodásformák különbségeinek megragadását is.

Az alakokétól eltérően ugyanis, még ha alaki fenomént hoz is létre az elbeszélő, valóságviszonya ebben az esetben ugyanugy egy intellektuálisabb szintű létszerűséghez való viszony. De ugyanez az intellektualitás különbözteti meg az elbeszélőt - még ha első személyű elbeszélésről van is szó - a nálánál magasabb gondolkodási szinttől: a mű modellje által képviselt író esztétikai létviszonyától. Mert bármennyire is kialakít a narratív fenomen egy plusz-lírai attitűdöt a szerzői nézőpontból vitt elbeszélésben, újra és újra az intellektuális szintre csúsztatja, deskriptivitásában ragadja meg a fiktív naturális létszerűséget.

Az epikai gondolkodás liraitól eltérő specifikuma viszont éppen abban van, hogy miközben fiktív-létszerű naturában /alakok/ vagy egy közvetlen szemléleti formában /elbeszélői/ jeleníti és ítéli meg, modellezi a létet, ugyanakkor - szemben a lírai attitűddel - egyikkel sem képes esztétikailag koherens szintet is kialakítani. A narratív epika szerzője ezért arra kényszerül, hogy egy harmadik gondolkodási szinten tételje önmagát, még akkor is, ha a legszemélyesebben szerzői az elbeszélése, sőt akkor leginkább. Ilyen esetben a legnehezebb ugyanis megfékeznie az írói szubjektivitást, illetve az elbeszélői és az esztétikai szint közötti distanciát. S valóban azt látjuk, hogy a szerzői elbeszélés éppen akkor a legkevésbé személyes, amikor a leírás funkciójára korlátozódik, tehát a szemlélhetőség létrehozására, a naturális létszerűség elképzeltetésére, benépesi-

tésére és fordítva: a szerzői személyiség jelenlétének az elbeszélés folyamatában való tudatosítása az apercipiáló számára arra a plusz-funkcióra utal, amit az elbeszélői szint a deskripción túl lát el a művészi gondolkodás esztétikai szintjére kihatóan. A szubjektivebb, ill. objektivebb narratív formák váltakozása bizonyos állandóságot mutat a történeti fejlődés folyamatában, bár - ha az eposztól számítjuk a művészi epika kezdeteit - azt láthatjuk, hogy minőségileg más és más szinten reprodukálja ezt a két lehetőséget. A szerzői-esztétikai viszony jelenléte a modellben azt hozza magával, hogy közvetlen szemléletében adottan a narrátor deskripciójában élénk táruló mozgalmasság természetes lét egyszerre mutatkozik meg a maga létszerűségében /alakok és szituáció/ és közvetlen szemléltetésében /narratív idő/, mégpedig az alakok intellektuális szintjéhez közelebb álló vagy azt meghaladó - de továbbra is intellektuális - szinten. Ez a szemléleti forma pedig - ha egzisztenciálisan nem is olyan konkrét és kiélezett, s ezért intellektualitásában minőségileg is eltér az alakokétól - mégis végtelenül szoros kapcsolatot mutat a mindenkori kortárs intellektuális /szociális, stb./ érdeklődésével.

A természetes létnek ez az egyszerre alakok által megélt, másrészt a megélés egyazon pillanatában idegen szemmel, a narrátor perspektívájából apercipiálható szintjeinek együttléte, kettőssége olyannyira feldusítja a valóságélményt, hogy az vetekszik a lírai vallomásos valóságmegéléssel, ahol - mint láttuk - végig együttmarad a lírai alak és a szerzői én-élmény. De mivel e kettőt az epikában nem egy költői, hanem egy intellektuális szemlélet /a narrátor/ tartja össze, ezért az olvasó mindkét szinttel - az alak átélésével és az intellektuális szemléléssel - szemben is indukál egy harmadik szemlélet- és élményformát, epikai költőiséget: a létet megélő alakoknak és a létet szemlélő narrátornak is szemlélteti tárgyként való beépítésének attitűdjét az apercepció folyamatában. Az epikai gondolkodás éppen abban áll, hogy számunkra a modell tér-idejének szukcesszivitásában az alakok és az elbeszélő egyaránt csak újabb és újabb "kapukat tárnak",

melyeken át a szerző gondolkodásának mikéntjébe beleláthatunk, azaz részeseivé válhatunk annak a gondolkodásmódnak, amely sem nem egzisztenciális közvetlenségű mindennapi gondolkodás, sem nem intellektuális-elméleti vagy ideológiai, tudományos vagy filozófiai, logikai vagy dialektikai - hanem a lét naturális formáinak közvetlen megjelenítése általi gondolkodás. Ez az a pont, melyen az epika distancia-formáiban gondolkodtató szerző és a líra közvetlen vallomásformáiban gondolkodtató költő ismét csak találkoznak, hisz abban közösek, hogy mindketten a lét naturális formáinak megelevenítésével gondolkodtatnak.

A szó művészete: a lét formáiban való gondolkodás. A narratív formában gondolkodó író valóságmodellje mintegy azt bizonyítja, hogy sem az emberi lét egzisztenciális megéléséből fakadó indulatok, érzelmek és gondolatok, sem a létet elméletileg /logikailag, dialektikailag vagy teoretikailag/ szemlélő gondolkodás még sem jelentenek az ember számára kimerítő megismerési formákat; hiszen az egyik inkább a konkrét igazság, míg a másik inkább a konkrét és absztrakt igazság mindennapi, praxisszerű együttlétében vagy az igazságformák szociális, egzisztenciális, morális konkrétságában rögzíti, határozza meg, szemlélteti csupán ezt a létszerűséget, a lét törvényszerű mozgását. De általánosabban is: az emberi lét törvényszerű mozgását csak a művészi gondolkodás ragadja meg, egzisztenciális és intellektuális totalításában szemléltetve azt. A drámához képest - ahol csak az alakok által - illetve a lírához képest, - ahol az alaki és a szerzői szemlélet együtt-tételezésében, tehát a maga műnemi-műfaji egyoldalúságában adott a valóság egzisztenciális-intellektuális totalítása, a narratív epika többlete abban van, hogy az egzisztenciális-intellektuális és esztétikai szint hármasságát a maga differenciáltságában és szemléleti elhatároltságában tudja felmutatni. Ez persze korántsem jelenti azt, mintha a narratív epika a többi művészi gondolkodásformához képest magasabb vagy netalán alacsonyabb rendű volna.

3. Az epikán belül a narratív epika nem abban tér el igazá-

ből a drámaitól, hogy a modell-időhöz képest egy elbeszélői időt is létrehoz, aminek az elbeszélő állandóan tudatában is van, míg a drámát illetően az apercipiáló közönségen kívül nincs jelen egy olyan személy, aki valami módon szétválasztaná a színpadon a közönség előtt lejátszódó és az alakok dialogikus vagy monologikus narrációjából fölépülő tér-időt, aki tehát apercipiálná a játék-idő és a modell-idő közötti különbséget. Ebben még csak formai oldalról fejeződik ki a narratív és drámai epika közötti eltérés. A narráció többlétét az hozza létre, hogy ezt a kétféle időt egyaránt posztulálja csupán, azaz a történés idejét "végpontnak", tehát a mondandó közvetlen alapjának állítja be. És éppen ez lesz az, amit a modellbe rendeződés mint formát szüntet meg: az alak, a történés, a szituáció, amit az elbeszélő mindig végső valóságformaként, azaz létként interpretál, a modellben köztes formaszintté minősül, valóságra vonatkozását a modell mint bonyolult jelrendszer szabályozza. A modellnek ez a valóságviszonya az elbeszélő számára azért marad fölérhetetlen, mert a történés lezárása, az alak lekerekítése vagy a szituáció végső kirajzolása megszünteti a narrációs funkció további lehetőségét. A narratív epikában az epilógok és prologok éppen ezért általában bizonyos ambivalenciával rendelkeznek, köztes formát jelentenek, melyben az elbeszélő "átcsempészi" a szót az írónak vagy fordítva: az író az elbeszélőnek /ti. a prologban/.

A lírai vallomás és a narrációs epika egy szempontból azonosságot mutat, nevezetesen, hogy a létszerű valóságra mindkettő csak mint lezárt egész, a maga modell-mivoltában vonatkozik, és a köztes mozzanat itt és ott is a valóságosként tétélezett élmény és történés. Akkor is, ha a vallomásnak esemény a tárgya vagy fordítva, ha a narrációs epikai modellnek pszichológiai élménysor az elbeszélői objektuma. Amiben szétválnak egymástól, az az epikaiság, illetve a líraiság különbségében ragadható meg, vagyis abban, hogy a narrációs epikában a mindenkor elbeszélő szemlélni kényszerül a tér-időt, amelyben a tőle idegen én valóságélménye létrejön. S ez az, ami törvényszerűen vonja maga után az epikában a denotatív szó szintagmatikus elrendeződését,

szintekre való szétválását. A narrátor az idegen ének élményéből és tér-idejéből vagy ki van zárva, vagy úgy jelenik meg, mint egy a többi hős között, s eközben az idegen tér-időket szukcesszív szakaszokból kell láncolatokká összekapcsolnia, hogy főhartsa a történés folyamatosságát. A narratív idő és az elbeszélés ideje közötti különbség /az apercipiálóhoz való tudatosított elbeszélői kontaktus/ éppen ennek a formai vetülete.

Tehát míg a lírai modell együttartja a modell formáját és tartalmát, azaz kódrendszerét és narrációs denotativitását, a narrációs epika éppen e kettőt kényszerül elkülöníteni. Amit a drámai epika a színpadi tér, a színpadi idő és az alakok nemcsak szukcesszív kibontakozásával, hanem kezdettől szemlélhető jelenlétével modellez, azt a narratív epika a szukcesszív időben úgy építi föl és rétegezi egymásra a szó asszociatív és az olvasó emlékező képességét aktivizálva, hogy nem egy modellről van még vagy már tudatunk - mint a lírai vallomás esetében vagy a drámában /minden felvonás sőt már egy-egy jelent után is/ - hanem egy szukcesszív történéssorról, amelynek egyre inkább a fogságába kerülünk, s ezáltal mind jobban eltávolodunk a mindenkori elbeszélő narrációs horizontjától, mind objektívebben szemléljük, kontrollálni és opponálni kényszerülünk értelmezéseinek attitűdjét. Azaz egyre közelebb kerülünk a szerzői attitűdhez, a szerzőnek a valóságot a modell egésze által megítélő horizontjához, s ez egyuttal kialakítja a történés lezárásának olvasói elvárását, elindítja ugyanolyan fokozatos fölülemelkedését a történetben, mint amilyen fokozatos volt kezdetben a modellbe, pontosabban a narrátor elbeszélésébe való behályezkedése. Ugyanez vonatkozik az alakoknak az elbeszélő és a modell felől adott kétféle dimenziójára is. Az elbeszélő és a modell horizontja ott válik el véglegesen az apercipiáló tudatban, amikor a mű befejezésével, lezárásával az író és az elbeszélő mintegy helyet cserél: míg a mű indításakor az író a hitelesség fikciójának elfogadására kényszeríti az olvasót, az elbeszélő pedig úgy beszél a történetről, mint valóságról, most a vége felől az elbeszélő már csak a hitelesség letéteményesének tetszik - még ha az író is az -

míg a valóságos létről /igazáról/ a szerző-író vall a modell által.

A szószint tehát az epikai narrációban egész denotatív tartalmával az elbeszélő és az alakok terrénuma. A szó vallomásos, lírai vagy köznapi formái és toposzai nem a modell formáihoz tartoznak, mint a lírai vallomásos formákban. A mindenkor elbeszélő olvasójával való kommunikációjában soha sem tudja és nem is akarja azt az attitűdöt felvenni, mintha az elmondottakkal esztétikumot, másodlagos modelláló rendszert, azaz a valóság művészi megragadását valósítaná meg, mint ahogy a lírai hős és a lírai narrátor egybeesésének is ugyanez a lényege a lírai fenomen létrehozásakor. A narratív epika ott válik el a lírától, hogy involválni tud egy olyan szemléleti tárgyat, amit attitűdjétől, beállítástól függetlenül is szemlélni kényszerülünk - ez az, amit a lírai vallomás nem ismer. Mert a narratív epikában, szemben a lírai narrációval csak akkor alakul ki az esztétikai élmény, ha ebben a megkettőzöttségben az egyik póluson, ti. az elbeszélői kompetenciában rögződik az a lehetséges legrövidebb út, amely a valóság formáit az esztétikai megismerés formáival összeköti, a másik póluson pedig a szerzői attitűd objektivitása, azaz a távolságtartás halmozódik az alak és elbeszélői tudathorizontokkal szemben; csak ily módon köthetők össze az elbeszélő által tulajdonképpen csak közvetített tér-idő szegmentumok, ami egyszersmind azt is jelenti, hogy az elbeszélői fenomen intellektuális funkciója az epikában mindannyiszor alárendelődik a művészinak.

4. Minden epikai narráció két funkciót tölt be tehát: cselekményt, alakokat és szituációt jelenít meg, fokozatosan rajzolva azokat s ez természetesen az alapfeltétele annak, hogy az esztétikai egész metainformációját és eszméjét hordozni tudja. Maga a narráció mint elbeszélés, leírás, dialógusok és monológok összefüggő rendszerének létrehozása: ábrázolási feladat, melynek közvetlen funkciója a mű konkrét tér-idejének megalkotása, az ember és környezete viszonyának művészi "meghatározása"



értelmében. Ebben a konkrét vonatkozásban a narráció "történessel" dolgozik, amelyből egyik póluson az alakok, másik oldalon a lét, az emberi szituáció kristályosodik ki. A narrációs technika kommunikatív képességéhez, az által felhalmozott információkhoz való viszonyát illetően a narrátor attitűdje lehet azonos, de lehet merőben eltérő is az íróéhoz képest. De mindkét esetben számolnunk kell azzal, hogy az alak, történes, szituáció végülis olyan fiktív konkrétságok, amelyek nem a közlendő közvetlen megtestesítői, hanem csak annak hordozói, letéteményesei, amelyek a narratív szövegben mint a valóság modelljének alapelemei maguk is jelértékű fenomének, s amelyeknek jelentéses mivoltát esztétikai értelemben - tehát az egész modell vonatkozásában - nem feltétlenül kell, hogy "értse" a narrátor. Dosztojevszkij narrátorai általában olyanok - akár alakok, akár fiktív elbeszélők - akik nem jutnak el a modell-elemek kompetens értelmezéséig. A Félkegyelműben azért, mert két lényeges mozzanat kivülesik az elbeszélő horizontján: Miskin svájci és moszkvai tartózkodása. Az Ördögökben az elbeszélő álkompetenciára való törekvése miatt, a Karamazovokban azért, mert a történessort egy "detektív" elbeszélés fejti föl, a Kamaszban az elbeszélő társadalmi értelemben vett kialakulatlan, tapasztalatlan, rácsodálkozó, romantikus volta miatt, a Bűn és bűnhődésben azért, mert az elbeszélő funkció megoszlik a szereplők között, a Szelid teremtésben a tetemre hívott fél halála miatt, stb. Tolsztoj elbeszélői /akár maga az elbeszélő, akár alakjai azok/ mint kompetens narrátorok "pszichológiai" értelemben is "mindentudók", mint pl. a Kreutzer szonátában vagy az Iván Iljics halálában. Az első esetben a narrátor beállítása és a mű narrációs beállitottsága divergens, míg utóbbi esetben kétségtelen konvergenciát mutat. Ám mindkét esetben a modell hármassága /az alak, a narrátor, a szerző szintje - azaz egzisztenciális, intellektuális és esztétikai szint/ azt a plusz-funkciót szolgálja az esztétikai eszme hordozásának feltételeként, hogy valami módon rekonstruálja az író hozzá vezető "utját", még ha csupán a modell transzcendenciájában is. Éppen

ez kölcsönzi a narratív epikának a lírai vallomásával rokon belső ritmusát, azaz az élmény megszakítatlanságát s a mű zárt-ságát, esztétikai /azaz műfaji értelemben vett/ befejezettségét, a totalitás hordozásának képességét.

A narrációs epikának ugyanugy megvan a maga architektonikája, mint a lírai vallomásnak a maga ritmikája, csak hogy itt ez az architektonika a műfaji dominancia elvében csucsosodik ki, tehát az írói invenció objektivitásában, amely akkor is domináns elv a narráció egyes szakaszaiban, ha a tolsztoji vagy balzaci értelemben mindentudó /objektív/ az elbeszélő.

Valószínűnek látszik, hogy a novella és az elbeszélés egyrésztől és a regény, tragédia, erkölcsrajz másrésztől éppen ott válnak külön, hogy az előbbieken ennek az elbeszélői /narrációs/ és írói /epikai/ fenomennek kisebb a távolsága: az ábrázolt egymaga hordozza konkrétságába zárt transzcendenciáját.

5. A narráció döntő kérdése ugyanakkor a szó-szint és közvetlen denotatív jelentéssorának egybehangolása és elsősorban a denotatív jelentéssorok kompetenciahálózatának és hierarchiájának a művészi gondolatsor és eszme, valamint a hozzájuk vezető ut együttes szempontjából történő megszerzése. Narráció nélkül ugyanugy nincs elbeszélői epika, mint ahogy nincsen művészi dráma a színpad kiegészítő-eltávolító funkciójának bekalkulálása nélkül. A lírában a narráció önmagába vagy a tárgyra fordul és nem hordozza ezt a plusz-jelentést - ti. az odavezető utét - mint ahogy a mítosz, illetve a folklór sem. Ebben az értelemben mindhárom nyitott. A narráció az elbeszélői epikában dimenzió-nálja úgy az ábrázoltakat, hogy az elbeszélő alapfunkciója egyszerűen a szó tárgylanságának /közvetlen denotatív jelentésének/ megteremtése és szemlélése. Ám nemcsak az alakszerű vagy fiktív elbeszélő nem tudja átfogni és apperceptálni az egész epikai jelentéssort - tehát nemcsak akkor, ha maga is ábrázolt személy vagy az írótól elkülöníthető informátor - hanem akkor sem, ha a tolsztoji vagy balzaci típusú elbeszélőről van szó, azaz írói első-

személyű narrációról.

A folklór vagy mítosz szövegek a szerzői és narratív kompetencia megkülönböztetését nem ismerik. Ami a művészi elbeszélői epikában a narrátor tényleges saját kompetenciájának mondható, az elsősorban a narratív és teleológikus idő /történés idő/, azaz az elbeszélés és az elbeszélte objektum ideje közötti eltérés információs értelemben véve is totális tudata. Az idő-térnek ugyanis a narráció attitűdjéből nézve ugyanolyan a viselkedése, mint az alakoknak, történésnek, szituációnak, azaz az alapkódoknak nevezett fenoméneknek. Az elbeszélő - akár író, akár alak vagy fiktív személy az - végpontnak, utolsó szónak mindannyiszor a történést, az alakot, a szituációt veszi, azaz valóságosnak ezt az emberi szituációt, megtörténtnek ezt a történést tételezi, és az alakokat létezőknek vagy létezetteknek. A denotációs szint epikai /szintagmatikus/ elrendezése viszont ezt az attitűdöt egy lehetséges és alkalmas információs /megismerési és képalkotási/ formává minősíti, melyben a költői gondolatoknak a tapasztalati formákhoz /pszichológiai, szociális, ideológiai, morális, intellektuális, esztétikai, stb./ való tapadtsága, hozzátartozása fejeződik ki, amelyen keresztül éppen ezért a kortársak és utódok - mint olvasók - ugyanazt az elemző és általánosító utat teszik meg és tehetik meg, mint maga az író. Ebben az értelemben a narrációs funkció kompetenciájának kialakítása a modellben poétikai értelemben aligha nem vetekszik a többi poétikai fenoménnel együttvéve. Hiszen közelebbről nézve az elbeszélő és horizontjának megteremtése annak a megtalálása is, hogy az ábrázolt és jelentett /mint végső jelentés, gondolat/ közé hogyan lehet egy olyan médiumot iktatni, amely jelenlétével ugyanazt a funkciót képes ellátni, mint amit a szavak látnak el a denotativitás mint elsődleges jelentéssor létrehozásában. Plusz jelentést nem az elbeszélő tudatában és tudata révén, hanem annak ellenére, vagy azon felül kapnak azután ezek a denotatív jelentések vagy a már érzékelhető és differenciálódó alakok közvetlen kijelentései /tudatuk és éntudatuk/ - tehát az ábrázoltak, mindazon túl, amit pillanatnyilag jelenthetnek az elbeszélő számára az elbe-

szélés folyamatában. Nem az elbeszélőnek az elmondottakra irányuló tudata, hanem konkrét történelmi jelenléte teremti meg azt az emberi közeget, amely az olvasó számára biztosítja a modell művészi modellként való apprehicipiálását, nem naturális, hanem fiktív ontológiai valóságosságát. Az elbeszélői tudat szerint mindig a megtörtént vagy megtörténhetett vagy megtörténhet fogságában marad: ez minden művészi hitelesség alapfeltétele, de egyben alapfeltétele annak is, hogy az elmondott és az elbeszélői tudatban apprehicipiálódott konkrétság és általánosság fölötti jelentése van a modellben mindannak, amiről kommunikatív vagy ábrázolóan informálta az olvasót a narrátor. Ebből a szempontból az esztétikai élmény végsősoron mindig reális konkrétságokra bomlik szét, melyek ebben a konkrétságukban állnak közelebb az ontológiai valósághoz, míg az elbeszélői tudatot meghaladóan létrejön az elbeszélt világból fakadó esztétikai élménysornak az a transzcendensebb közege, amely ehhez az ontológiai valósághoz a törvényszerűségek - nem a konkrétságok, de nem is az általánosságok - oldaláról közelít.

6. A művészi narráció alapkérdése úgy is megfogalmazható, hogy miként tartja meg költőiségét az epika függetlenül attól, hogy vers- vagy prózanyelv a narráció, illetve a dialógus formája.

Láttuk, a narratív és a vallomásos formák döntő különbsége az alkotó modellhez való viszonyában, tehát a modellben való gondolkodás eltérésében ragadható meg. Eszerint a lírai vallomásos formában a szemlélő-alkotó az információ formájától és tartalmától nem távolodik el, azaz egyben önmagát, önmaga mint lírai hős valóságviszonyát is szemléli. Az epikai narráció viszont idegen személyeket, eltávolított egzisztenciákat szemlél, sőt magához a narráció aktusához is távolságtartó attitűdöt képes kialakítani az olvasóban - s ez az, ami kérdésessé teheti az idegen egzisztencia ill. az intellektuális narrátor szavának, beszédének - mint formának - a költőiségét. Márpedig, akár narrációnak fogtuk fel a szó művészetét egészében, akár csak az epikai művésze-

tet, vagy még szűkebben abból is csak az elbeszélőt tartjuk narrációs-nak - mint azt fentebb tettük - elméleti szempontból, különösen az elméleti poétika szempontjából mindenképpen termékenynek látszik a távolságtartás fenoménjének fenntartása a differenciáltabb jelelméleti megközelítés érdekében is /amennyiben a jelelmélet vállalja az esztétikai gondolkodás poétikai megközelítését, azaz a gondolkodásformák differenciált meghatározását/.

Számot kell adni magunknak ugyanis, hogy nem folklór és nem is mitosz szövegekről van szó, hanem szépirodalmiakról, ahol a szerző "végakarát", teleológiai jelenlétét a művészi modell, mint gondolkodásforma minden szintjén be kell kalkulálnunk: ezen áll vagy bukik a szöveg, a kontextus megváltoztatatlanságának elve, amely merőben elkülöníti a szépirodalmi gondolkodás modelljét a folklórétól, de ezen áll vagy bukik az epika narrációjának kettős viszonya is az ábrázolás tárgyához, ami a mítosztól való eltérés másik lényeges mozzanata.

A döntő különbség a narrációs technika és forma szempontjából, hogy az ábrázolásban eltávolított szemantikai alak- illetve elbeszélői szint /s ami ugyanaz: denotatív konnotációs szint/ a művészi modellben mindenkor valamiképpen "megismétli" illetve a felvevő számára megismételhetővé teszi ezen a teleológiai szinten adottan, azaz az ábrázolt fikcióban azt az utat, amit az alkotó megtett ahhoz a gondolathoz, eszméhez, amely a modell végső szerzői szövege, költői gondolatsora, esztétikai jelentése. Éppen ez a plusz-szemantikai töltet a tisztán műfaji modell szemantikáján túl, ami nemcsak elkülöníti a folklórtól és a mítosztól a szépirodalmi narrációs művészetet, de egyben ambivalenssé teszi a szerzői viszonyt az ún. denotatív szinthez: utóbbi vonatkozásban líraian azonosul valami nagyon lényegessel mindabból, ami ezen az ábrázolt, teleologikus, denotativnak nevezett szinten helyezkedik el, és másfelől lírai voltában megtagadottnak, idegennek, csak naturális szintű létszerűségnek elfogadott és elfogadtatott. A narratív művészi formának éppen abban van a lényegi sajátossága, hogy ebből az epikusan eltávolított, kontrolált, fe-

lulbirált objektumból kiindulva ugyanakkor létre tudja hozni annak objektív szemantikai többletét. A szerzői szint - szemben a folklór és a mítosz "teleológiai" nevezhető szintjeivel - éppen e többlete folytán manifesztálja ezt a narratív operációval létrehozott teleológiai szintet elégségesként, megváltozhatatlanként, sérthetetlenként: a szerző a narratív formának mintegy azzal a képességével azonosul, mely által a költői gondolatsorhoz a befogadót, az olvasót is elkalauzolja, amely képesség már a legalsóbb, közvetlen-képi, illetve még nem művészi információs szinteken is jelen van, mint a költői formává válás potenciális lehetősége.

A jelentő és a jelentett a művészi modell narratív típusaiban úgy viszonyul tehát egymáshoz, hogy nemcsak a jelentettnek van a szerző konnotatív gondolatát áttétel nélkül közvetítő funkciója, hanem a jelentő teleológiának, jelentő jelsornak is. Csak ezzel magyarázható, miért is válik a próza nyelve az elbeszélői és drámai "narrációban" művészi értelemben prózaivá nemcsak akkor, ha az író a par excellence elbeszélő személy, hanem akkor is, ha alak, vagy író elbeszélő a narratív technika deklarált hordozója. A prózát nem a stilizáltság foka, nem is a szerzőnek az elbeszéléshez fűződő szubjektív viszonya teszi költőivé, hanem az elbeszélő történet, az információ ilyen plusz-teleológiaiságba zárt plusz-szemantikai funkciója.

A művészi információ egyik lehetséges hatásmechanizmusa tehát, hogy nemcsak a jelentés konnotálódik a felvevő szociális és intellektuális, pszichológiai státuszához képest eltérően, hanem az odavezető út is, mint szerzői invenciózusságában objektív többlet. A narratív funkciónak ezt a többletét azonban csak a művészi narráció ismeri. S maga a narratív funkció lényegesebben szerepet játszik e többlet létrehozásában, érzékeltetésében, mint a teleológiai, denotatív szintet létrehozó többi poétikai funkció, eljárás /tér-idő, idő-tér, pszichológiai logika, ismétlődő rimszintagma, zártság-nyitottság/. Az elbeszélői funkció technikai és poétikai minőségének megválasztása sem önmagában a költői gondolatsorban, a modell jelentésében lel magyarázatot,

hanem az "igy jutunk el mindennapi létünkben e gondolatsorhoz" konkrétságának érzékelhetősége is jócskán belejátszik abba. Többek között ezért nehéz azt kutatni, hogy vajon az egyedül lehetséges formáját találta-e meg a szerző költői mondandójának; ahol ugyanis már két ilyen teljesen eltérő szemantikai tartalmat hordoz egy forma, igen nehéz képzeletben is mással helyettesíteni a részeket, éppen a narratív strukturában oly többszörösen érvényes szukcesszivitás miatt. A forma és tartalom, azaz a modell jel- és jelentésegységének hegeli meghatározása, vagyis az esztétikumnak a kettő egymásba való átcsapásaként való tételezése, s ezzel az esztétikumhoz vezető ontológiai szintek elsikkasztása többek között ezért nem kielégítő és nem is lehet az a poétikai, irodalomelméleti, irodalomtörténeti vagy műközpontu elemzés számára.

A művészi gondolkodás mint gondolkodási mód újra meg újra elkülönül a filozófiától, tudományostól és általában a teoretikaitól, s ez indokolttá és szükségessé teszi, hogy a művészt mint önálló gondolkodási formát is le tudjuk írni, nem pedig csupán annak bizonyos vonatkozásait: a nemzeti és egyetemes kulturán belüli viselkedését, a valósághoz való esztétikai, filozófiai, ideológiai, politikai, morális, szociológiai, stb. viszonyát.

Poetische Deutungen der narrativen Epik. Die Prävalenz der narrativen Funktion in der Differenzierung von Personen-, Erzähler- und Autorschicht

Die Epik besitzt ein Mehr an Bedeutung gegenüber der Lyrik, und z.T. auch dem Drama, indem hier das Wort selbst als mit Bedeutung versehenes Denotat fungiert bzw. zwischen Denotaten und Werk durch Zeichenkodes getragene Beziehung besteht. In der narrativen Erzählung wird die Unterscheidung von Personen-, Erzähler- und Autorenschicht notwendig, wobei die Ausnutzung der möglichen Relationen dieser Schichten die Entwicklung der epischen Gattungen begründet. Die epische Narra-

tion erfüllt zwei Funktionen: sie repräsentiert Handlungen, Personen und Situationen und durch sie die Metainformation des Ästhetischen. Eine entscheidende Frage der Narration ist die Übereinstimmung der Wortschicht mit unmittelbaren Bedeutungsreihe; in das künstlerische Modell, das als eine besondere Denkform anzusehen ist, ist auf jeder Schicht die teleologische Anwesenheit des Autors einzubeziehen.



Kovács Árpád:

ÁBRÁZOLT SZÓ, EPIKAI TÁRGYIASSÁG ÉS A MŰFAJ A NARRATIV

FORMÁBAN

1. A kommunikációelméleten alapuló irodalomértelmezés, a műalkotásfelfogás és a stiluskonceptió evidenciaként kezeli azt a tételt, miszerint a XIX. századi klasszikus realizmus korszaka nagyobb igényeket támasztott a "témával" szemben, s ezért a nyelvi megformálás igénye háttérbe szorult; a műalkotás tematikai szintje másodlagossá zsugorította a "nyelvi-stilisztikai szint" jelentőségét. Ebből pedig arra a következtetésre jut, hogy a XIX. századi realizmus törekvésére mindenekelőtt a "valóság ábrázolása" jellemző. Ebben az összefüggésben tisztázatlan marad: vajon minek az ábrázolására törekedhet a többi irodalmi irányzat? Valószínűleg ezek sem tűzhetnek maguk elé más célt, mint a "valóság ábrázolását". Egészen más kérdés, hogy eközben - tehát a valóság modelljének a megteremtésében - a "tematikai", "nyelvi-stilisztikai" stb. szintek közül az egyes művekben melyik kap uralkodó, és melyik másodlagos szerepet. Ez pedig nem az irányzathoz tartozás alapján dől el, hanem annak alapján, hogy az adott műalkotásnak mi a specifikus tárgya a "valóság" eléggé tág értelmezést megengedő keretein belül.

Ha a nyelvi megformálást úgy fogjuk fel, mint a kifejező eszközök, a stílusalkotó elemek egyik rétegét, szó-szintjét, akkor nyomban felmerül a kérdés, hogy olyan klasszikus realista alkotásokban, mint például Gogol "Egy örült naplója" vagy Dosztojevszkij "Szegény emberek" című regénye vagy Tolsztoj műve a "Kreutzer szónáta", és sorolhatnám tovább - nos, ezen klasszikus realista alkotások esetén vajon nem arról van szó, hogy a "nyelvi-stilisztikai rétegnek" nem másodlagosságáról kell beszélni, hanem éppen ellenkezőleg: teljesen eredeti módon felfokozott kihasználásáról a stílus művé-

szi értéke számára?

Ezek, és az ezekhez hasonló megoldásokról tanuskodó művek poétikai eredetisége abban van, hogy itt az ún. nyelvi megformálás nem a szerző, hanem a hős hatáskörébe került, az elbeszélő főhős illetékességébe. Maga a szerző a nyelvi megformálásában rejlő potenciákat nem a nyelv stilisztikai, hanem poétikai lehetőségeinek kimerítése által kamatoztatja. Azáltal, hogy a beszéd stílusát a hős gondolkodásmódjához igazítja, a gondolkodás "stilusa" által határozza meg - nem pedig a nyelvi kifejezés esztétikai lehetőségeinek fokozása által. Vajon arról van szó, hogy a tematikai szint előtérbe állításával, a gondolkodásmód művészi nyelvi részletezésével másodlagossá vált a nyelvi-stilisztikai szint jelentősége, vagy ellenkezőleg arról, hogy növekedett esztétikai jelentősége?

Mindez természetesen teljesen független a "valóság-ábrázolás" iránti törekvés vagy hűség fogalmától, mert a művészi forma általános /nemcsak a realizmusra érvényes/ sajátosságaival - funkcionális hűségével függ össze: a mű elemeinek a hősök világában betöltött funkciójával, a hősök és elbeszélők alakjához fűződő hűségével, nem pedig a visszatükrözött valóság, a történelmi lét iránti hűségével. A további zavar elkerülése végett ajánlatosnak látszik megkülönböztetni a művész ábrázolás tárgyát /a fiktív világot/ és a visszatükrözés tárgyát /a művön kívüli világot/.

A prózai műalkotásban az a szint, amelyet "tematikainak" szoktak nevezni végülis kétféle stílusalkotó elemből tevődik össze: az ábrázolt szó és az ábrázolt tárgyiasságok elemeiből.

Nyilvánvaló, hogy az ábrázolt szó - az ábrázolt tárgyakhoz, mozgásokhoz, gesztusokhoz hasonlóan - az epikus prózában mindig valamely alak tartományába tartozik, és "hűség" is annak alapján ítéljük meg, hogy mennyire felel meg

funkcionálisan az adott alak - egy hős, egy elbeszélő - strukturájának. Ahol ez a "hűség", ez a megfelelés csorbát szenved, ott szoktunk a művészség, az esztétikai érték - régebbi szóhasználattal "tartalom-forma egység" - megsértéséről beszélni, esetleg az író szubjektívizmusának "beavatkozását" emlegetni. A hős beszédének nyelvi megformálása, mondjuk egy monológ nem adekvát, a hős gondolkodásmódjától eltérő vagy azzal ellentétes ábrázolása esetén például szócsőretorikáról. Ilyenkor a hős beszédének a megformálása nem funkcionális hűségről, tehát nem gondolkodásmódjához igazodó kezeléséről, hanem a szerző ideológiai, morális vagy intellektuális szándékához való hűségről /a szerző nem esztétikai információjának kifejezéséről/ van szó a valóság esztétikai modelljén belül. Ennek mértéke, megengedhetősége esetenként külön elbírálást igényel.

Az emberi individualitás egyszeri, megismételhetetlen jegyei, - a maguk egymásmellettiségében és egymásutániségében /tér-idő rendszerében/ - az ábrázolt tárgyiasságok sokasága révén identifikálják a hős alakját, miközben a hős már ezen tér-idő síkban történő azonosítása első fázisában is /pl. expozíció/ olyan beszédaktusok alanyaként szerepel, amelyek egy teljes alak teljes világfelfogását fejezik ki, jöllehet a beszédaktus alanya ebben az első fázisban még fölöttébb töredékes, csak néhány individuális jegy alapján azonosítható alakja. Ráadásul ez a néhány meghatározás sem végleges, legalábbis nem maradéktalanul az. Tudniillik, közülük néhány valóban végleges, s így létmódját képezi vagy jellemzi, de számtalan más meghatározás csak "idegen szó" e létmódról vagy csupán annak ürügyén.

Itt mármost bizonyos feszültség keletkezik a beszédaktus teljesértékű azonossága és a szereplő alakjának töredékes létmódja között. Vajon nem ez a feszültség hozza létre és táplálja mindvégig az olvasói "beállítódást", a befogadó intellektuális kószzenlétét, elvárását? Ebben a szakaszban az olvasó még szemlélődésre van ítélve, s csak egy bizo-

nyos ponton túl kezd gondolkodni, ennek következményeként "visszalapozni" és "előrefutni" a szövegben, ami kétségkívül csak azzal magyarázható, hogy újra kell azonosítani azt a denotátum sort, amelyen a szöveg végigvezette. Így tisztázhatja ui., hogy mi az, ami ténylegesen az alak tartománya, s mi, amit csak neki tulajdonítanak /más hősök, elbeszélő/. Kezdi kibogozni a hősről szóló kijelentések és a hős önmagára vonatkozó kijelentései szövevényéből azokat a "töredékeket", amelyek objektíve - a szerző művészi szándékának megfelelően - képviselik vagy helyettesítik az alakot a cselekmény meghatározott időpontjában. Mert csak ezek a "töredékek", ábrázolt tárgyiasságok /tettek, gesztusok/ képviselik diszkrét állapotában az alak egészét mint poétikai kódrendszert. A regény műfaja szempontjából az egyik legfontosabb diszkrét sort az ábrázolt tárgyiasságok szintjén a "szimptómák" képezik.

A szimptómák - jelzésszerű "jelek", utalnak egy új funkció kialakulására; új funkció, új szabályszerűség keletkezésének tüneteként is meghatározhatjuk. Ennek magyarázata az, hogy rendszeren kívüli, szövegen kívüli tényezők. Miért? Azért, mert a prózai műalkotás hőse számára nincs teljes tárgyuk és innen teljes jelentésük. Ez a jelentés keletkezésben van - és csak a szerző számára kész, aki már befejezte alkotását. Az olvasó a hőssel /ill. elbeszélővel/ együtt halad azon az uton e jelentés /jelentéstöbblet/felé, amelyen őket az írói teleológia végigvezeti. Csakhogy míg az olvasó-befogadó tevékenysége intellektuális praxis, a hősé /néha az elbeszélő is/ - egzisztenciális, itt az ő bőrére megy a játékma.

De ha a szimptómák az említett értelemben keletkezésben lévő jelentés "jelei", tünetei, akkor maga a jelentés viszony, jel és jelentés /ábrázolt szó és ábrázolt tárgyiasság/ viszonya sem végleges, egyezményes, sőt egy ilyen egyezményes viszony felszámolása. Ami egyet jelent a denotátum-viszony előtérbe kerülésével a művészi modellteremtés, alkotás-megismerés-

értékelés aktusában.

A teljes "szöveg" pl. a regényben: a hős sorsa, ill. a sorsalakító törvényszerűségek /normák, szabályok/ tudatosításának foka. Ez a tudatossági fok olyan mértékben válik megközelíthetővé, olyan fokon lehetséges, amilyen mértékben közeledik a hős cselekedeteinek sorát lezáró /visszafordíthatatlanná tévő, jóvátehetetlenné változtató/ motivum vagy esemény felé. Mert egzisztenciális ez a viszony - hát megsejthető a hős számára az a szabályszerűség, amely újra meg újra "igazolódik" az egyes cselekedetek azonos lényegű következményében, eredményében.

A szabályszerűség - igen, de nem annak konkrét létformában való realizálódása, a záróesemény "hogyanja". A felismert vagy megsejtett szabályszerűség nem meríti ki tehát a művészi jelentést, hisz nem foglalhatja magában azt a többletet, amely a megvalósulás formáiban rejlik.

Azt nem felejtethjük el ui., hogy a tér kialakult szituációjának a fenti értelemben vett "faggatása" - a denotátumok sorában bizonyos tünete-szerűségek, szimptomák kiválasztása és kontrollálása - nem intellektuális szinten /diológ, monológ/ releváns a regényben, hanem csak a hős egzisztenciális létének síkján az.

2. Az ábrázolt tárgyiasságok révén /a prózai szó által jelzett tárgyról/, annak elemeiről beszélünk/ a szerző azokat a feltételeket rögzíti és részletezi, elemzi és általánosítja, amelyek fennállása esetén szükséges /vagy szükség-szerű/ egy ilyen jelentés-viszony /funkció/ megteremtődése. A prózában valójában nem az ideológiai jelentés romantikus kritikájáról és általános ideológiaellenességről van szó, és nem is az ideológiák egyedi megnyilvánulásának dialógikus megértéséről, hanem azoknak az ontológiai lehetőségeknek az általánosításáról, azoknak a történelmileg mindig konkrét emberi viszonyoknak, korlátoknak és lehetőségeknek a generalizálásáról, amelyek fennállása esetén egy ilyen

jelentés viszony és a jelentésszólamok ilyen kontextusa szükségképpen kialakul.

Az epikus próza valójában azt a szükségszerűséget modellálja, amely a szó és a jelzett tárgy között fennálló gnoszeológiai kapcsolat, egy viszonylag tartós egyezményes összefüggés megszűnését, megingását vagy széthullását idézi elő, azaz társadalmi érvényességének problematikusságát jelzi. A poétikai kód az epikai műalkotásban mindig egyfajta transzformációra épül mind a "jelölés", "modellálás", "kódolás", mind a "dekódolás", úgy az alkotás, mint a befogadás oldalán. Ez a transzformáció, ez a strukturális eltolódás magában a jelentés viszonyban, a jel konvencionális funkciójában, annak átalakulásában, újrendeződésében jelentkezik - a denotátum-viszony fokozottabb előtérbe kerülése eredményeképpen.

A denotátum-viszony motivált kapcsolat "jelentő" és "jelentett", vagy a kifejezés és a tartalom síkja között: az ábrázolt szót is, meg az ábrázolt szó létrejöttének körülményeit is rögzíti, részletezi, "motiválja". A poétikai jelentő a prózában több elsődleges jelből áll össze, s azok tagolják, felbontják, részletezik /megkérdőjelezik/ "jelentő" és "jelentett" egyezményes viszonyát.

A próza tehát nemcsak az egyedi beszéd jelentésszólamait "ábrázolja" egymással való dialógikus viszonyukban, egymásra figyelő és reagáló polifónikus magatartásuk formájában - azaz nemcsak a jelentések egymáshoz való viszonyát modellálja - hanem magát az egyes jelentés-viszonyok /funkciók/ keletkezését is.

Dosztojevszkijnál például nemcsak azt a kettős jelentést, belső "kétszólamuságot" hordozza az ábrázolt beszéd, amelyet az egyik szereplő beszédének megformálása /ábrázolása/ során egy másik /ill. több más/ szereplő eltérő véleménye "idegen szólama" vált ki, hanem azt a jelzett tárgyat /ábrázolt tár-

gyiasságot és szituációt/ is modellálja, amely elsődlegesen kiváltja az egymással ekvivalenciában vagy oppozícióban tárgyasult jelentésszólamokat, azaz magát ezt a jelentés-viszonyt. A jelentésszólamok monológikus, dialógikus, polifónikus, stb. kapcsolatba kerülhetnek egymással /de természetesen sohasem a szerzővel/.

A szemantikai viszony szempontjából a szó a prózában megőrzi az egyedi beszéd világnézeti sajátosságát, ideológiai természetét. Költői természetét, poétikai kódteremtő sajátosságát nem egy dialógikus kontextusban való ábrázolása szüli, hanem emellett és ezen túl egy denotátum-viszonyba kapcsoltsága. Az ábrázolt szó, az ideológiai telítettségű egyedi beszéd denotátum-viszonyba kapcsolódásának formáival foglalkozik /kell hogy foglalkozzon/ az irodalomtudomány határain belül illetékes retorika.

De az epikus tárgyiasságok művészi rendszere csak egy bizonyos aspektusból láttatja az ábrázolt világot, az "élettények" sajátos szelekciójáról, és ennek megfelelő szerzői érdeklődésről tanuskodik. Ebben természetesen az alkotó, létmodelláló szubjektivitás jut kifejezésre, amelynek ontológiai alapjairól külön kell szólni.

Az író alkotó szubjektivitása nem azonos szellemi orientációjával, világnézetével. A szellemi orientáció mint világnézeti előfeltevés persze megelőzi az alkotás aktusát, de ez azt is jelenti, hogy egyben megelőzi a művészi megismerés tárgyának - pontosabban specifikus objektumának - a létrehozását. A szellemi orientációból fakadó válaszok közvetkezésképpen megelőzik azoknak az objektív - társadalmilag érvényes - szükségleteknek a megismerését, tudatosítását és reprodukálását, amelyek csak az alkotás /mint sajátosságosan művészi gondolkodás/ során és eredményeképpen jöhetnek létre.

Nem indokolt tehát egy síkban vizsgálni egy művésznél a valóságról alkotott "teoretikus modelljét" és a műal-

kotásban megteremtett "művészi modelljét", s az elsőt nem tekinthetjük a második preszuppozíciójának, mint ahogy a második sem redukciója az elsőnek. A műalkotás sajátos költői gondolatsor síkján, az előző műalkotásban, ill. az irodalmi tradícióban kell keresni. Ezen a ponton a műcentrikus megközelítésnek át kell adnia a helyét az életműre, irányzatra, műfajtipológiára irányuló kontextus szemléletnek. Ebben az összefüggésben kell újra felvetnünk az ábrázolt szóról az epikus tárgyiasságról és a művészi gondolkodásról eddig kifejtett elképzelésünket.

A narratív formában a szó mint jel nem a "valóságot" jelöli, a szó denotátuma nem a konkrét történelmi valóság reallitása, hanem annak "ontológiai vetülete", egy fiktív valóság, az alakok ábrázolt világa. Mármint ezek az ábrázolt alakok és tárgyak lesznek jelrendszerre a prózai műalkotásban.

De az epikus próza lényege ezzel nem merül ki; nemcsak a szó által jelölt tárgyak képezik az ábrázolás objektumát, de ez az elsődleges jelölő, a szó maga is az ábrázolás objektumává válik. A szó tehát itt egyszerre jelölő is meg jelölt is. A szerző számára mind az első, mind a második jelölés, ábrázolás objektuma, és egyúttal a művészi modellálás /alkotás, megismerés, értékelés/ eszköze. S végül, mind az egyik, mind a másik műveinek stílusalkotó elemei közé tartozik.

Mit jelent az, hogy a szó is az ábrázolás tárgyát képezi? Ez annyit jelent, hogy a szó mint denotátum és nemcsak mint jelrendszer funkcionál az epikus prózában. A szó mint denotátum - ez még annyit jelent, hogy a "kifejezés síkjához" is tartozik - mint tárgyakat jelölő szó, meg a "tematikai síkhoz" is - mint valamely hős /vagy elbeszélő/ beszédeként, jellemző megnyilatkozásaként ábrázolt szó.

A szó mint denotátum feltételez tehát egy olyan plusz jelentést, amely nem nyelvi eredetű, s következésképpen nem jelölhető szavakkal. Ez a többlet a konkrét törté-



nelmi valóság ama ontológiai aspektusában adott, melyet csak az irodalmi műalkotás fiktív világa állíthat elénk. A történelmi valóság ontológiai aspektusának, művészileg újraalkotott /megismert és megítélt/ vetületének jellemző jegyei között a beszéd csupán egy, bár sokrétű mozzanat, amely a fiktív világ elemei között helyt kap. Ennek jelölését az író a művészi alkotás, megismerés és értékelés során hajtja végre, s mint e folyamat - tehát az alkotó-megismerő-értékelő tevékenység - objektivációját tárja elénk.

Az alkotó, teremtő, értékelő művészi praxis objektivációjaként értelmezett "jelölés" nem más, mint a kiválasztásra kerülő valóságaspektusban felbukkanó "jelentéslehetőségek" /más gondolati formában, jelrendszerben elsajátításra, feldolgozásra nem került és nem alkalmas megismerési lehetőségek/ megnevezése a valóságból vett elemek, az adott aspektusra jellemző jegyek kiválasztása és jelrendszerré alkotása közben.

A legfontosabb kérdés itt az az alkotó-megismerő-értékelő par excellence költői, "művészi gondolkodás", amelynek során és eredményeképpen a valóság által "felkinált" elemek /tárgyak, mozgások, tettek, magatartások, gesztusok, beszédformák/ jelentést hordozó elemekké, jeltárgyakká alakulnak át, s mint ábrázolt szavak és ábrázolt tárgyiasságok rögzítik a műalkotás strukturájában ezt az alkotó-megismerő-értékelő művészi praxist, mint költői gondolati formát.

A par excellence művészi érdeklődés épp arra figyelmes, hogy maga a valóság "kiválasztja", pontosabban ahogy kiválasztódik benne és aspektust teremt a költői szemléletet mozgósítva bizonyos elemek viszonylagosan tartós előfordulása, visszatérése, tűnetszerű ismétlődése. Olyanoké, melyek korábban /előző mű időszak/ esetleg nem voltak jellemzőek. Jellemzővé válik tehát bizonyos jellemző jegyek tartós előfordulása, amely kiváltja az új műalkotás legpriméresebb alapötletét, az első, művészileg dimenziánált elgondolást. De itt még a költő szellemi orientációja, köznapis és ideológiai

gondolkodása, amely jobban kötődik a tradíciókhoz, a kor uralkodó szellemi hangulatához /osztály, réteg, csoport és magánélőítéleteihez/, nem azonnal engedi át a teret a tisztán művészi gondolkodásnak. Itt szükségképpen egy korábbi ismeret- és igazságszint alapján történik ezeknek a korábban nem tapasztalt jelenségeknek, ezeknek a furcsa, rendhagyó tüneteknek az értelmezése és értékelése. Ezekből a tünetekből jelrendszert alkotva - a munka egy következő fázisán - egyben megragadja ennek a furcsaságnak, a jellemző jegyeit, a véletlennek tűnőben - az ismétlődőt, a rendhagyóban a szükségszerűt. De egyuttal átmenti művébe, reprodukálja azt az aspektust is, amelyből szemlélve, értelmezve és értékelve az ábrázolt világ rendhagyó, furcsa, érthetetlen: az intellektuális, morális, ideológiai és más lehetséges gnoszeológiai viszonyulásokat ahhoz a praxishoz, amely a maga közvetlenségében - és nem a jelrendszerek által már közvetített formájában - képezi a művészet sajátos tárgyát. E tekintetben még a nyelvi rendszer közvetítései sem képeznek kivételt - még az irodalomban sem. Ellenkezőleg: a próza éppenséggel modellel a nyelvi közvetítésben rejlő lehetőségeket és korlátokat, valamint e lehetőségek és korlátok határait megszabó, szabályozó praxis formáit is.

Az említett megközelítésmódoknak, az adott korban lehetséges intellektuális, morális, ideológiai magatartásoknak a prózai műalkotásban természetesen hordozója van: egy-egy szereplő, hős vagy narrátor. És természetesen az író eme szereplők, hősök vagy narrátorok 'ill. egyetlen narrátor/ jellemző beszédét is megalkotja. Így lesz a szó a prózai műalkotásban az ábrázolás tárgya, tehát olyasvalami, ami nem merítheti ki a költőileg tettenért valóság ontológiai aspektusát, nem adekvát annak szerkezetével, nem lehet annak a nyelve: nem a valóság igaz nyelve, csupán egyik igazságának a nyelve.

3. Hogyan működik mármint egy olyan szöveg, melynek jelrendszere, nyelve az ábrázolt szó és ábrázolt tárgyiasság megteremtése során jött létre? Hogyan szabályozhatná a jelen-

tés a jel használatának módját, amikor ez a jel még nem is létezik, csak az a denotátum létezik, az a valóságaspektus amely mozgósítja, érdekeltté teszi az alkotót abban, hogy művészete nyelvén azt megnevezze, adekvát jelrendszerét megteremtve jelentését kifejezze, azaz a jelek alkalmazásának szabályát maga is megtalálja?

Az ábrázolt szó, mint mondtuk, anyagi hordozót feltételez: egy szereplőt, egy elbeszélőt. A prózairó tehát a szót úgy alkalmazza, mint "valakinek a szavát" - az elbeszélő és az alakok beszédét, azaz mint a prózanyelv nem diszkrét mozzanatát. Ugyanakkor úgy is, mint az adott jelrendszer /a műalkotás/ egy adott időpontban/ a cselekmény meghatározott pontján/ megnyilvánuló diszkrét állapotát, mely állapot eltérése egy másik állapottól megfigyelhető kívülről.

De az író ábrázolhat ilyen megfigyelőt - a fiktív világ szemlélőjét - maga is. Léteznek olyan elbeszélők, akik az ábrázolt világon kívül helyezkednek el és megfigyelhetik az említett eltéréseket, miközben az író nemcsak az ábrázolt világot, de a világhoz való külső megfigyelő intellektuális viszonyát is modellálhatja. Mondanunk sem kell, hogy ilyenkor az ábrázolt világ szerzői és elbeszélői értékelése szükségképpen szétválik, és természetesen a szereplők értékelő magatartását illetően is megkülönböztetést igényel.

A fiktív elbeszélő esetén az aktuális itéletekből alakul ki az elbeszélő intellektuális horizontja, a narrátor beszéde mint ábrázolt szó. S bár alakja nem tárgyiassul a műalkotás terében, nem identifikálódik ábrázolt tárgyiasságok révén, mégis úgy áll a dolog, hogy ezt a teret, a narratív ábrázolás tárgyát érintő megnyilatkozásai - bizonyos ismétlődés nyomán - lehetővé teszik, hogy morfológiailag megragadjuk "alakját", szellemi magatartását, erkölcsi arculatát.

De fontosabb most, hogy megállapítsuk egy ilyen fiktív alakként tételzett elbeszélő poétikai funkcióját. Mindekelőtt azokra a cselekményrésekre gondolunk, amelyek annak

eredményeként jöhetnek létre, hogy a szerző az elbeszélő látóköréből kirekeszti az események bizonyos hányadát, vagy szakaszát, miközben a főhősök sorsára és tudatára, gondolkodásmódjára nézve ezek az események perdöntő jelentőséggel bírnak. S így a továbbiakban a főhősök sorsa és tudata, külső és belső epikus mozgása síkján állítja helyre a szerző ezt a "hiányt". A hős belső monológjai egyfajta többletként tükrözik ezt a tényállást annak az eseményhalmaznak szellemi tapasztalata alapján, amely az elbeszélő számára mint hiány, az olvasó számára pedig jelentéssel bíró hiánystruktúráként tudatosul.

A hős belső beszédét dialogizáló tényező az a szituációmegoldásokban adott nézőpont, amely az adott helyzet kimenetelét a cselekmény zárásával és a hős ott záruló sorsával rimelteti össze szemantikailag. Másként szólva: a műfaji szintagmát a szituáció megoldása a műfaj makrostruktúrájába /a sors értelmi struktúrájába/ kapcsolja. Ha ezt a makrostruktúrát úgy képzeljük el, mint a cselekményben tárgyasuló szituációsort, akkor nyilvánvaló, hogy a szituációk megoldása biztosíthatja a cselekmény kompozicionális szegmentálásának műfajilag differenciált feltételeit. S amikor a hős belső monológjában kiválasztódik az a motivumsor, amely a szituáció megoldását készíti elő /retardáló motivumok/, vagyis amikor a hős belső tevékenységében megjelenik a tett hovafordulásának megsejtése, gyakorlatilag a legmélyebb értelmi szintnek, a mű alapkódjainak megragadásáról beszélhetünk.

De az elbeszélő számára ez a motivumsor nem teljes, hiányos; ebből fakadóan a hős belső dialógusának vagy monológjának "narratív töltése" mind informatív, mind szemantikai értelemben gazdagabb, mint az elbeszélő szavának "narrativitása". Ezért indokolt a narrációt mint az elbeszélő epikán belüli egyik poétikai funkciót elhatárolni az elbeszélő költészet fogalmától, melynek formai rendszerében a narráció mellett találjuk a leírást, a dialógust és monológot, tehát az ábrázolt szót, valamint a szó ábrázoló funkciójából fakadóan: az elbeszélő és a hősök külső és belső cselekedeteit, alakjuk

pszichológiai és téridőbeli szélességét.

Poétikailag jól hasznosítható következtetésekre ad alkalmat például Dosztojevszkij két híres regénye "A félkegyelmű" és az "Ördögök". Ezekben ugyanis a fiktív narrátor és a perszifikált elbeszélő poétikai és esztétikai funkciójának klasszikus példája áll előttünk. A dolog már csak azért is figyelmet érdemel, mert jórészt épp ezeknek a funkcióknak a szem elől tévesztése okozta - s okozza még ma is - e két regény értelmezése körül keletkezett zűrzavart.

Az a különbség, amely az "Ördögök" elbeszélőjét "A félkegyelmű"-étől elválasztja, nem merül ki a perszifikáltság fokában. Lényegesebb kérdés az, hogy milyen lehetőségeket rejt magában a perszifikáltság foka az epikus feltételek, többlet-formák létrehozásában.

A szerzői elbeszélés gyakorlatilag végtelen lehetőségeket rejt magában, amint azt a "Bűn és bűnhődés" is tanúsítja.

Egy fiktív elbeszélő - aki tehát mint "A félkegyelmű"-ben csak intellektuális arculattal rendelkezik, de ezen a szinten meghatározottsága konzekvens - ugyan nem teljesen szabad, független a modell tér-idő törvényeitől, de azon belül szabadsága elég jelentős. Az egyik leglényegesebb ilyen szabadság-feltételeesség az, hogy jóllehet "külső szemlélője" csupán az eseményeknek, ennek ellenére szemlélője és szövegezője lehet a szereplők belső életének is, akárcsak az autoritárius narrátor Tolsztoj nagyregényeiben. Azzal a különbséggel, hogy a tolsztoji regények narrátora elbeszélése során nemcsak közvetíti a hősök belső, lelki folyamatait, de lépten-nyomon értékeli is. Dosztojevszkijnél az elbeszélő nem lehet a belső monológ vagy dialógus szemantikájának olyan szinten értelmezője, megismerője és értékelője, mint ez a tolsztoji elbeszélő, aki mindenekelőtt etikailag állandóan korrigálja a monológizáló hős szemléletét. Nem lehet olyan intellektuális ille-

tékessége - s ez most már Dosztojevszkij regények általános sajátossága - amely akár csak e monologizáló hős tudatszint-jéig is felér. Ez persze nem korlátozza abban, hogy közvetítője legyen mindannak, ami a belső monologizálás közben a hős látókörében lezajlik; sőt, inkább előfeltétele annak. Ez a nem teljes illetékességű narratív jelenlét a belső monológ szövegében le is csapódik abban, hogy a hős lelki aktusait csak részben - kis részben - fedezik belső beszédaktusai, szavai, jórészt azonban a narrátor szavai, elsősorban az ún. szabad függő beszéd formái meritik ki.

Ami pedig a teljesen perszonifikált elbeszélő lehetőségeit illeti, akinek alakja nemcsak intellektuális, belső cselekvéstörvények által szabályozott, hanem/legalábbis bizonyos fokig/ a tér-idő törvényszerűségek által is, tehát aki fő vagy mellékszereplőként tölti be a narrátor funkciót, nos, ez az elbeszélő végletesebben ki van szolgáltatva a tényeknek, az eseményeknek, melyeknek csak "krónikásaként" állithatja be magát, de sohasem "költőjeként".

A fiktív elbeszélő - mivel kívül áll az ábrázolt világon - megkülönböztetheti az "ábrázolt világot" a "valóságtól"; maga módján mégis csak összehasonlíthatja, tudatosíthatja "fikció" és "realitás" másletét.

Az "Ördögök" teljesen perszonifikált elbeszélőjének minden "fiktív" tény, mely az ábrázolt világból számára hozzáférhető, fontos "dokumentum" az ő "krónikájához". Ő a történetíró szerepét tölti be, a szerző pedig általa egyfajta "történetírót" ábrázol, az empirikus tények tisztelőjét. De ez a perszonifikált elbeszélő csak azt rögzítheti naturalista krónikájában, aminek "szemtanuja" vagy "fültanuja" volt, ill. lehetett. A "szemtanu" szerepében végtelen szabadságot enged meg neki a szerző, fantasztikus feloldást a tér-idő törvények alól; egyszerre több helyen tud jelen lenni, nincsenek térbeli akadályok számára, mindent végignézhet, ami kívülről látható. Csak éppen azt nem "nézheti végig" - eltérően "A félkegyelmű" fiktív elbeszélőjétől - ami a hősök

belső életében, látókörében lezajlik. Ő az abszolút "külső szemlélő", aki sosem válhat a hősök lelki életének megfigyelőjévé. Ennek ui. az volna a feltétele, hogy ne legyen téridő alakja, hogy fiktiiv legyen epikus létmódja.

Mindez látszólag egy többlet-forma, egy feltételelességtöbblet lehetőségétől fosztja meg a szerzőt: attól, hogy narrátora beleláthasson a hősök "fejébe", "lelkébe", "szívébe". S ez valóban így is lenne, ha a szerző művészi feladatai épp nem azt követelnék, szabnák meg, hogy csak maguk a hősök és kizárólag külső aktusaik által fejezhessék ki azt, ami bennük zajlik, pontosabban, hogy a befogadót olyan intellektuális tevékenységre kényszerítse, erőfeszítésre ösztönözze, amely meg tudja találni a külső cselekedetek, gesztusok, mimikák által eltakart, rejtegetett, maszkba vagy szerepbe öltöztetett lényegüket. Ez az egyik oldala a dolognak, amely a befogadásra vonatkozik. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy a hősök ilyen implicit önkifejezési formáit előtérbe állító feladat nem önkényes, hanem magának az ábrázolási tárgy lényeges jellemző vonásainak alkotó megítéléséből - s az ennek megfelelő kiválasztásból és tipizációból - fakad.

4. A szó művészete nemcsak világmodellt ad, hanem azt is modellálja, hogy melyek a határai és melyek a módjai a megismerésnek, hogy milyenek az ember lehetőségei és milyen árat fizet e lehetőségek faggatásáért.

A hátráltató motivumok révén a prózában például egyes jelenségek olyan intenzív felhalmozódása is modellálható /az irodalmi gondolkodás meghatározott fokán/, hogy e felhalmozódás ismétlődő tapasztalata nagyon szűk időkereteken belül végzi körforgását - és akkor mintegy ontológiai indítékul szolgál az ismétlődés strukturájának felismeréséhez.

Igy azok az ábrázolt tárgyiasságok, amelyek révén a költő az un. hátráltató motivumokat művében konkrétizálja, a cselekmény bizonyos pontján a hős térszituációjából oly módon

kerülnek kiemelésre, kiválasztódásra, hogy a térből "átvándorolnak" a hős tudatába, látókörébe, a külső cselekmény sikjéről a belső cselekmény sikjára. S itt asszociációs, majd oksági és teleológiai sorokat hoznak működésbe: egyrészt a megtörtént események közül is kiválasztva a jelenidejű eseménnyel rokon jegyeket, másrészt a bekövetkező események "logikájára", strukturájára vonatkozóan. Vagyis a majdan bekövetkező cselekedetek "funkciójára", jelentésére, törvényszerűségére, hovaforrására vonatkozóan.

Míg az ábrázolt tárgyiasságok a cselekmény tereként funkcionálnak, tehát szituációkat tárgyasítanak, szerepük kettős: előbb cselekvésre készítetik a hőst, majd a cselekvés elvetélését konkretizálják. Ezt a kéttagu narrémát a regény műfaji mikrostrukturájának, műfajilag differenciált, ismétlődő epikus szintagmájának nevezhetjük.

Amikor, a fentemlitett ismétlődés felgyorsulása, az előfordulás szűk időkeretekbe szorulása miatt, a regényíró a hátráltató motivumként ábrázolt tárgyiasságokra fordíthatja hőse figyelmét /pl. cselekvése hovaforrásának lehetőségeire/, akkor ez az intenzív ismétlődés a hős látókörébe tolja a cselekvés elővetélését előrejelző tárgyiasságokat. S akkor a cselekmény terének eme tárgyiasságait az elbeszélés /az elbeszélő szava/ a hős látásán keresztül, e nézőpontnak megfelelően konkretizálja, mint a hős tudatának tartalmát. Mivel pedig ezek a tárgyiasságok előbb asszociatív kapcsolatokat teremtenek bizonyos korábbi eseményekkel és tárgyakkal, majd egyfajta oksági és teleológiai strukturát sugallanak a hősnek, a külső cselekmény elemeiből a hős belső cselekményének /belső monológjának/ elemeivé alakulnak át. A hangsúly itt magán ezen az átalakuláson van - legalábbis a regényben. Egyébként ezzel magyarázható az ujkori regény - kisebb mértékben a középkori és görög regény - szembetűnő pszichologizáltsága.

De amint a külső történés a belső történés sikjára emelkedik, amint tehát a hős megsejti e történés irányultságát, a sejtés "jelentése" dialógusba lép a hős uralkodó eszmeiségé-



vel, ideológiájával, majd konfliktus keletkezik a hős világnézetében uralkodó "jelrendszer" /ideológia/ és a sejtéseiből fokozatosan kialakuló, vagy kialakulni akaró új "jelrendszer", a létszimptomák között.

A regényi belső monológ ennek a "dialógusnak" és ennek a "konfliktusnak", valamint a konfliktus megoldását jelző, előlegező retrospekciónak az epikus modellje. "Legfelső" síkján a hős ideológiai nézeteit tárgyasító beszéd /az ábrázolt szó/ helyezkedik el, ez "alatt" a hátráltató motivumokat megjelenítő elbeszélő szava /az ábrázolt tárgyaságok/, "legmélyebben" pedig a hős pszichológiai reakcióit konfliktizáló elbeszélő szó. Itt minden, ami felidézésre, ábrázolásra, kifejezésre kerül a hős látókörén belül helyezkedik el, és a hős nézőpontjainak - ideológiai és pszichológiai látásának - megfelelően történik. A hátráltató motivumok, mint a hős eszmélésének ontológiai indítékai, "pszichológiai rálátást", előérzetet, sejtést inspirálnak - de nem a hős belső dialógusa, konfliktusa vonatkozásában, hanem a cselekmény külső terében /a monologizálással szinkronban működő/ események kimenetele, a hős ábrázolt szituációjának megoldása vonatkozásában.

A belső dialógus épp arra épül, hogy ideológiai szinten a hős ezt a megoldást tagadja, pszichológiai síkon pedig /tehát a hátráltató motivumokra való reakciók síkján/ minduntalan újra rádőbben az események lehetséges kimenetelére. De ez a belső dialógus nem stagnál, nem ismétlődik változatlanul, benne lassu eltolódás a strukturáló elv: a belső dialógus-szerkezettől a belső monológ szerkezete felé. Ez az eltolódás - mely egyben a szerző végső szándékának, az alakítás műfaji elvének tekintendő - izomorf azzal a folyamattal, amely egyfelől a külső cselekmény belsővé, gondolkodássá válása szintjén zajlik, másfelől pedig a hős külső cselekvésének eredményét, az adott eseménysor kimenetelét, a szituáció megoldását készíti elő, ill. a szituáció megoldásához vezet.

A regényhős műfaji sajátossága nem merül ki az "ábrázolt szó", az ideológiai dialógusok és konfliktusok síkján, hanem létszerű konfliktusok jelentéseit is magában foglalja; a regényíró az ábrázolt tárgyiasságok révén modellálja is ezeket a létszerű konfliktusokat: és továbbá, nem merül ki lényege eme ábrázolt tárgyiasságok funkciójának pusztán retardáló motivumként való felhasználásával sem. Mint ahogy ezek a tárgyiasságok egyfelől nem a szerzői pátozsy jegyében nyomtatékosított cselekményvezetést szolgálják, másfelől pedig nem is részleteik realizmusa révén szolgálják a regényi cselekmény /és gondolkodás/ objektivitását, egyéni tett és társadalmi sors strukturális-történelmi összefüggésének feltárását. Itt nem a részletek történelmi konkrétága, "hűsége" a fontos, szemben a tragédiáhős személyének történetiségével /"szükségyszerű anakronizmus" tétéle/.

Egyéni tett és a személyiség sorsának társadalmi aspektusa, szociális értelme között egészében és közvetlenségében nem az epikus cselekmény érzékletés megjelenítése közvetít, hanem az epikus cselekmény műfaji meghatározottsága: ez a műfaji meghatározottság a szituációmegoldások síkján tárgyolt cselekmény strukturájában, azaz a cselekménykompozíció logikájában, a szituációsor teleológiájában adott.

Az epikus cselekmény elemei - az ábrázolt tárgyiasságok - mint elemi jelentéshordozó egységek ugyancsak az egyes szituációk kontextusába illeszkedve kapják meg műfaji jelentőségüket; ott, ahol a műfaji jelentés a legkristályosabban nyilvánul meg: az egyéni tettnek a szituáció megoldása általi minősítésében.

Az ábrázolt tárgyiasságok, mint a hős epikus létmódjának részletei, s egyuttal az epikus cselekmény narratív megjelenítésének elemei, természetesen, nem "realizmusuk" és "totalitásuk" közvetlenségével, naturalizmusával, hanem magasfoku strukturáltságuk révén képesek eszméltetni az olvasót egyéni cselekvés és társadalmi sors összefüggését illetően.

A retardáló motivumként működő epikus tárgyiasságok valójában nemcsak "hátráltatásként", de "eszméltetésként" is funkcionálnak: cselekvés és sors oksági összefüggését teszik áttekinthetővé az olvasó számára. Ezen összefüggés megsejthetőségét pedig esetenként még a regényhős számára is.

A kettős determináció gondolata ontológiai magyarázattal szolgál a tekintetben, miszerint a regény nem pusztán az illúzióvesztés műfaja, nemcsak illúziós egyén és valóság kibékíthetetlen szembenállását modellálja, mint "transzcendens otthontalanságot", hanem magának az illúziónak a társadalmiságát is. Vagyis a "szociális otthontalanságot", mely mind a cselekvésre ösztönző illúzió tekintetében, mind a cselekvést sorsba fordító mechanizmus tekintetében társadalmi és történelmi magyarázattal szolgál.

Az egyén társadalmi sorsa, a mindennapi ember "szociális otthontalansága" valóban a regény adekvát műfaji meghatározása. De a sors társadalmi determináltságának megsejtése a hős által - kimondottan a XIX. századi orosz regény műfajszemantikái és strukturális többlete a regény korábbi fejlődésfázisaihoz, egyebek között a klasszikus nyugateurópai regényhez képest.

A hátráltató motivumok ui. nemcsak a cselekvést fordítják sorsba, de szükségszerűvé, elkerülhetetlenné is teszik a cselekvést. A cselekvés nem közvetlenül fordul sorsba; jóllehet a regény analitikája azt az átfordulást veszi célba, ezt metszi ki az egyén biográfiai idejéből. A társadalmi struktúra "bekalandozása", a hős "kalandokba" bocsátkozása - ha uralkodik is egyes regénytípusok cselekményén - ez csak azért van, mert ezt örökli részben az eposz, másrészt az erkölcsrajz hősétől. De amilyen mértékben levetkőzi a regény az erkölcsrajz strukturáját, vagy a lovagregény pl. az eposzt, olyan mértékben alakul át a cselekményteremtő elvek szintjén a kaland fogalma.

A szubjektív indulathól vagy illúzióból fakadó kaland

dozás az orosz regényben intellektuális marad. A "kaland" megmarad az álmodozás szintjén. A lényeg itt másban van: abban, hogy a szituáció cselekvésre kényszeríti a hőst, majd ugyanez a szituáció a megoldás pillanatában "kalanddá" minősíti a "tettet". Nyilvánvaló: itt a kaland fogalma átminősül, a regényhős cselekvésének következményére utal - és nem a cselekvés formájára. Ismételjük, ahol a "kaland" a tevékenység, a cselekvés formáját jellemzi, ott alapos okunk lehet felvetni az erkölcsrajzi struktúra jelenlétének, ill. a regényihez viszonyított arányának a kérdéseit.

A.N. Veszeloovszkijnek igaza volt: a cselekmény legkisebb költői jelentést hordozó egysége a "motivum" két tagból áll: a + b. De ez a két tag, ez a két elem nemcsak egymás után áll - egymásutániségük ismétlődést rejt magában, és ennyiben nem elégedhetünk meg azzal, hogy ezt az alapmotivumot "epikus szintagmának" nevezzük. Műfajilag specifikált epikus szintagmának kell neveznünk. Ebben az értelemben viszont Proppnak van igaza. A "motivumok", pontosabban a "funkciók" rendje, kompozíciója meghatározott, állandó. De az a szabályszerűség, amely meghatározza a funkciók sorrendjét - csak egy műfajon belül állandó; Proppnál a varázsmese műfajának szintagmatikus rendjéről, strukturájáról van szó. És nyilvánvaló, hogy az állatmese egészen másfajta szintagmasorba rögzíti szemantikáját.

Igy joggal nevezhetjük a funkciók rendjét, az epikus szintagmák kompozícióját, szabályát műfajszemantikai elvnek, ahol a szemantika szó az epikus jelek, a narrémák alkalmazásának - műfajonként változó - szabályát jelenti.

Csak azt nem szabad szem elől tévesztetni, hogy az ujkori epika abban az értelemben nem lezárt műfajok rendszere, amilyen értelemben ezt elmondhatjuk a meséről és néhány más műfajról. Ebből pedig az következik, hogy történetileg változó, stadiálisan fejlődő a "műfaji gondolkodás": a világirodalmi rangra emelkedő műalkotások sora módosítja, gazdagítja ezeket a szabályokat, s ennyiben beszélhetünk műfajsze-

mantikai típusokról a regény vagy a tragédia, vagy a szatíra műfaján belül.

Ezek a típusok az emberiség irodalmi - mindig műfajilag specifikált, mindig valamely műfajszemantikai elv által uralt, műalkotásokban rögződő - irodalmi gondolkodása fejlődéstörténetét képezik. A műfajpoétika történeti aspektusban ennek a stadiálisan végbemenő "fejlődésnek" a kérdéseivel, a szabályrendszerek történeti változásával és tipológiai sajátosságaival foglalkozik.

Dargestelltes Wort, epische Gegenständlichkeit und Gattung in der narrativen Form

Im epischen Kunstwerk sind die Schicht des dargestellten Wortes und die der dargestellten Gegenständlichkeiten voneinander zu unterscheiden. Es geht in der Prosa um die Generalisierung der ontologischen Möglichkeiten, bei denen der sonst feste gnoseologische Zusammenhang zwischen Wort und bezeichnetem Objekt aufgehoben oder erschüttert wurde. Die künstlerische Schöpfung als eine besondere Denkform wird in erster Linie nicht durch das theoretische Wirklichkeitsmodell des Dichters, sondern durch die jeweilige Gattung bzw. die literarische Tradition bestimmt. Das dargestellte Wort setzt einen Träger voraus, der als fiktiver Erzähler unterschiedlich realisiert werden kann. Zwischen dargestelltem Wort und dargestellten Gegenständlichkeiten besteht ein durch die Gattung festgelegter Dialog oder Konflikt, die Gattung wirkt sich auch in der Qualifizierung der zur Lösung der Situation vorgenommenen individuellen Tat aus.

Fejér Ádám:

## ETIKA ÉS REGÉNY

### Kant etikája és az Anna Karenina

Az orosz irodalomtörténet-írásban a formalisták állították előtérbe azt az elbeszéléstechnikai megfigyelést, hogy a XIX. század első felének vagy első személyű vagy harmadik személyű elbeszélőmódjával szemben a század közepétől egységes elbeszélő forma alakult ki, amely harmadik személyű elbeszélés leple alatt valójában az ábrázolás mindenkor tárgyának nézőpontját érvényesíti. A formalisták megfigyelése grammatikai természetű volt, és mint ilyen, a kortárs szellemtörténeti koncepciók ellensúlyozására szigorúan a szövegre irányította a figyelmet. A szövegközpontúság igényének meghirdetése igen termékenynek bizonyult: a formalisták eredményei élnek és hatnak napjaink irodalomtudományában, ugyanakkor azonban megfigyelhető, hogy megállapításaik, gondolataik a szellemi élet mozgó közegében fokozatosan új megvilágításba kerülnek. Az új szempontú vizsgálódások fényében egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy a formalisták nem is annyira formalisták, mint amennyire programjaikból ítélve annak akartak látszani. Választott példánknál maradva, a múlt századi prózáról tett megfigyelésben a nyelvtani első és harmadik személy helyettesíthető a szubjektív - objektív vagy a szabadság - szükségszerűség ellentétpárral, filozófiai vagy esetleg éppen szociológiai színezetet adva az eredetileg grammatikai jellegű problémának. A formalisták eredményeinek termékenysége, úgy tűnik, éppen megállapításaik ilyen jellegű átértelmezhetőségében rejlik. Ligyija Ginzburg, "A pszichológiai prózáról" című nagy sikerű, több kiadást megért könyv szerzője, ezt az ilymódon átalakult problematikát a személyiségkonceptió vizsgálatának nevezi, és többek között az elbeszélésmódnak a XIX. század közepén végbement megváltozását a személyiségkonceptió módosulásával magyarázza. A formalisták által emelt tilalmak feloldását, megállapításaik "tartalmasabb" kezelését megkönnyíti az a körülmény, hogy az ő munkáikon is

iskolázott elemzési gyakorlat ahelyett, hogy belemagyarázná, a korábbinál nagyobb mértékben képes a műalkotást tárgyyszerűen szemlélni, a műből magából kibontani valamely a művet meghatározó szemléletmód egymással kapcsolódó tényezőit; képes megőrizni a műalkotást tőle idegen szemléletmódok diverziójától. De jóval hatályukat veszítették ezek a tilalmak amiatt is, mert időközben az egyes metafizikai igényű rendszerek kezelése is tárgyyszerűbb, kritikaibb lett, és a szellemtörténet divatjának elmúltával beillesztődtek abba az eszmetörténeti problémakörbe, amelyhez tartoznak, amely keletkezésüket magyarázza.

Ebben az összefüggésben tűnik jelentősnek E.N. Kuprejanova kezdeményezése, aki az Anna Kareninában az etika kérdéseinek Kant rendszeréhez hasonlító, de attól mégis gyökeresen különböző, azzal ellentétes megoldását látja. Problémafelvetésének az ad különös módszertani jelentőséget, hogy Kuprejanova a filozófiai és a szépirodalmi szöveget egymással egyenranguként kezeli, és ezért feladatát nem valamely eleve megkonstruált elmélet deduktív alkalmazásában látja. Kuprejanova csak azért nem tudja az általa választott elvet következetesen képviselni, mert az Anna Karenina szövegén tett megfigyeléseit tulhajtja, a szöveg kapcsán tett elméleti megállapításait indokolatlanul kitérít, és mintegy a "tolsztoji etika" alapjainál elutasítja a kanti etikát. Következésképp szándéka ellenére saját eljárását visszamenőleg kérdésessé teszi, és eredményeit úgy kezeli, mint ha azokat valamely általános érvényű rendszerre készülné kiépíteni, és más szövegekre akarná alkalmazni.

E kényszerű következtetlenséget az okozza, hogy figyelmét Kuprejanova tulságosan a végeredményre, a regény egyik hőse, Levin által a regény legvégén fellelt megoldására koncentrált, nem vette tekintetbe a regény egészében feltáruló problémakörhöz képest e megoldás részlegességét, viszonylagosságát. Kezdeményezéséből kiindulva, feladatomul azt tűztem ki, hogy lehetőleg a regény teljes epikai strukturáját hozzam kapcsolatba ezzel az etikai problémával és annak megoldásával - Ligyija Ginzburg kifejezését kölcsönvéve: felvázoljam a regény 'személyiségkoncepcióját'. A tolsztoji etika megoldás, amelyet a regény egyik

hőse képvisel, természetesen nem szolgálhatott alkalmas mércéül a regénystruktúra egészének leírásához. A kanti etikával vont párhuzam, valamint L. Ginzburgnak az a megállapítása, hogy a személyiségkoncepció tudatosodása a felvilágosodást követően, a romantika korában következik be, arra késztetett, hogy a felvilágosító gondolkodás kudarcára adható lehetséges válaszok egyikének próbáljam felfogni a regényt.

A felvilágosodás kritikai gondolkodása kétségbe vonta az ellentmondások létezését, mert dogmatikus szentesítésüket nem tartotta elfogadhatónak. A felvilágosodás eszméinek győzelme azonban az új eszmék válságát vonta maga után, mert a felvilágosítók által pusztított konvencióknak minősített ellentmondások a tekintélyelv megdőlése után sem szűntek meg, hanem bizonyos értelemben valóságosaknak bizonyultak. Az új helyzet olyan világgép kialakulásának igényét teremtette meg, amely képes magyarázni az ellentmondások létezését, illetve biztosítja az ellentmondásos világban a dogma védelme alól kikerült személyiség egységét, kidolgozza a humánus magatartás lehetőségét. Mint az európai szellemi élet más kortárs jelenségei, a klasszikus német filozófia sem adta e probléma általános érvényű megoldását. Bár nem ismeretelméleti megalapozással és nem rendszeralkotási igénnyel, de többek között az angol, a francia romantika és az orosz nagyregény is kialakította a maga sajátos megoldását. Byron Káinját, Lamartine "L'homme" /Az ember/ című költeményét, Kant etikai rendszerét és az Anna Kareninát egymással szembeállítva kíséreltem meg behatárolni azt az eszmetörténeti problematikát, amely az önmaga és a világ szuverén formálására rendeltetett ujabbkori ember előtt hol mint jó és rossz, hol mint szabadság és boldogság, hol mint értékek és okozati világ, hol mint magán és közérdek ellentéte jelentkezett. Így reméltem olyan perspektívára szert tenni, amely alkalmas háttérül szolgálhat a Tolsztoj-regény személyiségkoncepciójának felvázolásához. A racionális és empirikus fogalom-pár segítségével mindenekelőtt a két főhős regénybeli útját irtam le. Annáét, aki a felvilágosító illúziók büvkörében lényét ellentmondásmentesnek akarja látni, környezetében mindent válogatás nélkül el akar fogadni, és a férje teremtette mesterséges világban, a



szereteteszményt teokrata utópiává emelő Karenin oldalán, nem is nyílik módja arra, hogy tapasztalja a világ ellentmondásosságát, és tapasztalatát beépítse viselkedésszisztemjébe. Mivel Anna képtelen elfogadni a személyiség ellentmondásosságának tényét, a szereteteszménytől vezettetve megtagadja lényének másikat felét, racionalitását, és így az idegen, ellenséges erőként pusztítja személyiségét. Kezdetben Levin is illúzióinak rabja, az ellentmondásokban ő is hamis konvenciók uralmát látja, őt is az egyoldalú szereteteszmény vezeti. Annával ellentétben azonban Levin nem a karenini utópia árnyékában él, neki magának kell eszményeit érvényesítenie, megkísérelnie a hamis konvenciókká minősített ellentmondások megszüntetését. Kudarcai megtanítják illúzióinak tarthatatlanságára, és hozzásegítik egy olyan megoldás kidolgozására, amely megengedi számára eszményeinek megőrzése mellett az ellentmondásos valóság elfogadását is. Utja végén Levin megtalálja problémája megoldását, a szeretetet az okozati világhoz képest olyan érzékfeletti értéknek tekinti, mint Kant az eszméket. A szeretet képviselője, a jónak a világban való érvényesítése érdekében azonban Levinnek le kell mondania a tudásról, az individuális kezdeményezésről, lényegében ahhoz hasonlóan, ahogy Kant rendszere a kategórikus imperatívusz szavának követését az emberszeretet elé helyezi.

A hősök regénybeli útjának leírása közben arra törekedtem, hogy minden epikai tényezőt a racionális-empirikus fogalom-párra vonatkoztassak, és ily módon kimutassam minden epikai egység szerepeltetésének, valamint az elbeszélő struktúrában elfoglalt helyének /sorrendjüknek/ szükségszerűségét. Elemzéseim tanulságát abban látom, hogy meggyőződésem szerint sikerült egy az elbeszélői konvenciókat meglehetősen szabadsággal kezelő modern prózai alkotásban olyan egységes, rejtett rendezőelvet találni, amely a műbe bevont életanyag szabad áradásának illúziója mögött munkál, és ezt az életanyagot esztétikailag jelentőssé teszi. Ami a formalisták által megfigyelt, látszatra harmadik, valójában első személyű elbeszélésmódot illeti, a szövegen tett megfigyeléseim értelmében nem valamely különálló művészi fogásnak,

vagy valamely a műtől függetlenül megfogalmazható narrációs szükséglet következményének tűnt, hanem a személyiséget egyszerre tárgyias meghatározottságában és belső szabadságában láttató regénybeli szemléletmód hordozójának, kifejezőjének, amely történetileg a regénnyel együtt keletkezett, értelmét abban leli, és attól elválaszthatatlan.

A továbbiakban hipotetikusán két elemzési tanulságot szeretnék levonni. Amikor a tolsztoji etika megoldást más etikai megoldásokkal állítottuk szembe, egymásnak ellentmondó tételeik nem rontották le, hanem a körülöttük kirajzolódó eszmetörténeti problémakörben kölcsönösen kiegészítették, értelmezték egymást. A viszonyítás során igazságértékük nem vált kérdésessé, de nem is erősített meg, mert a viszonyítás közben nem igazságértékükre, hanem érvényességi körükre kérdeztünk. E megoldások az egybevetés során viszonylagosnak bizonyultak, de nem valamely "igazi", "teljes" megoldáshoz, hanem az eszmetörténeti problémakör egészéhez képest. Az eszmetörténet - problémátörténet, amelyben egyik vagy másik probléma megoldódása - megszűnése nem hagy maga után pozitív eredményt, illetve az eszmetörténeti problémák megoldásának "eredményei" kívülesnek az eszmetörténet körén, eszmetörténetileg nem hasznosíthatók. Minden pozitív eszmetörténeti megoldás idővel illúzió-nak bizonyul, és az ilyen megoldás születése annak a jele, hogy az illető gondolkodó tapasztalási köre nem terjed ki az európai kultúra egészére. Napjainkban az eszmetörténeti gondolkodás térhódításában viszont feltehetően egy ilyenfajta látókörtágulásnak a jelét kell látnunk.

Amikor az eszmetörténet momentumait, így például valamely irodalmi alkotást az eszmetörténeti problematika egészére vonatkoztatjuk, akkor semmi újat nem mondunk, és nem mondhatunk, mert nem érezzük magunkat általánosan érvényes megoldások birtokában, amelyhez a műveket vonatkoztatjuk. Ugy tűnik, nem az a feladatunk, hogy az irodalmi műről tegyünk érvényes megállapításokat, hanem a művet magát kell az eszmetörténeti közegben autentikusan megszólaltatni. Ugyanakkor azonban nyilvánvaló, hogy a műnek nincs semmiféle pozitív mondanivalója, a-

mit mond, az csak az őt körülvevő eszmetörténeti közegben hasznosítható. Ebben az értelemben a műalkotás az eszmetörténeti folyamatban elfoglalt helyével azonos, ilymódon minden műalkotás önmagát írja körül. A műalkotás rendeltetése nem az, hogy valamely rajta kívülálló mozdulatlan igazságot tárjon fel, hanem hogy a kultúra egy szeletét képviselve, bekapcsoljon a kultúra áramába. Kiindulási pontunkhoz, a formalistákhoz visszatérve, tisztán formális vagy tisztán tartalmi megállapítás, amely a műről csak valamit is mond, aligha képzelhető el. Minden formális, illetve minden tartalmi észrevétel olyan mértékben termékeny, amilyen mértékben nem tud csak formális vagy csak tartalmi maradni. Gyakorlatilag minden formális és minden tartalmi észrevétel hasznos, mégis közülük csak az az autentikus, csakis az a valójában találó, amely képes mind a formai, mind a tartalmi szempont elutasítására, mert a kettőt megkülönböztethetetlenül magában egyesíti.

Ethik und Roman. Kants Ethik und Tolstois Anna Karenina.

Kants Ethik wurde vielfach als zu rigoros und rationalistisch empfunden. Als eine Auseinandersetzung mit dieser Vernunftsethik gilt der Roman Tolstois Anna Karenina, in dem Levin den Standpunkt des reinen Gefühls einnimmt und eben deshalb den Gegenpol zu der kantischen Auffassung bildet. Der Gegensatz von Rationalem und Empirischem in diesem Roman wird durch eine eingehende Analyse erhärtet.

Baróti Tibor:

NÉZŐPONT ÉS ÉRTÉKELÉS PUSKIN "BELKIN-ELBESZÉLÉSEIBEN" ÉS "DON

JUAN KÖVENDÉGE" C. KISDRÁMÁJÁBAN

Puskin valamennyi nagy műve - a műfaji sajátosságoktól függetlenül - nagyjából azonos értékrendszerre, alapvető értékekre épül. Lényegében erre utalnak Dosztojevszkij 1880-as híres jubileumi beszédének a "Cigányok" c. poéma főhősével, Alekóval foglalkozó szavai: "Nem, ez a zseniális elbeszélő költemény nem utáztat! Itt már kibontakozik a kérdés, 'az átkozott kérdés' orosz megoldása, a nép hite és igazsága szellemében: 'Alázkodj meg, mihaszna ember, és legalább munkáld meg saját mezőidet' - így hangzik e megoldás, a nép igazsága, a nép értelme szerint. 'Nem rajtad kívül, tenmagadban van az igazság? találj meg hát' bensődben, engedelmeskedj neki, légy parancsolója önmagadnak - és meglátod az igazságot. Nem a dolgok rejtik magukban eme igazságot, nem a külvilágban honol, nem is valahol a tengeren túl, hanem legelsőbbben tenmagad megmunkálásában..'. ...Ez a válasz Puskin elbeszélő költeményében már erősen sejlik."<sup>1</sup>

Dosztojevszkij Puskin műveinek igazságát, a művekben érvényre jutó értékitéletet az egész életműre vonatkoztatja, s ezt így fogalmazza meg híres beszéde végén: "Mi lennénk arra hivatva, hogy az emberiségnek kinyilatkoztassuk az új ígét? Nos, hát talán gazdasági diadalról szóltam, a kard, vagy tudomány diadaláról? Én csupán az emberi testvériségről szólok, és arról, hogy a világra szóló, az egyetemes emberi egyesítésre talán valamennyi nép közül az orosz szívet hivatott leginkább, ennek jeleit látom történelmünkben, tehetséges fiainkban, Puskin művészi génuszában ... Ha Puskin tovább él, talán köztünk is kevesebb volna a meg nem értés és a viszálykodás, aminek jelenleg tanui vagyunk."<sup>2</sup>

Puskin műveinek művészi strukturájában a puskinsi "igaz-

ság", a valóságról mondott értékitélet fogalmazódik meg, amelyről a költő 1828-as "Hős" című versében is ír, s amelyet lényegében minden jelentős mű esetében azonos alapvető értékekre vezethetünk vissza. Ezeket az értékeket a következőképpen foglalhatnánk össze:

- 1./ A belső, lelki szabadság megszerzése /a külső szükségesszerűség ellenére, vagy annak tudomásul vételével, pl.: A kaukázusi fogoly", vagy "A nap tűzét az árny kioltja" c. művekben/. Ide tartozik - mert gyakran összefügg a lelki szabadság visszanyerésével - az érzés képességének a visszaállítása, visszaszerzése, a démonikus hősnek a személyiséget egyoldaluvá változtató szenvedélytől való megszabadulása, a lelki kiteljesedés, a teljes emberré válás lehetősége, vagy a műben ábrázolt ténye. Ars-poétikai jellegű művek esetében az alkotás pszichológiai feltételeinek megtalálása. /Pl.: "A falu", "A.P. Kernhez", "Ősz", stb./
- 2./ Az előzővel összefügg az ember életét befolyásoló, végzetes "sors" iránti közöny, mint pszichológiai tényező, azaz a hős azon törekvéseinek hiánya, amelyekkel saját sorsának alakulását befolyásolandó, érvényt kívánna szerezni akaratának. Az érték pozitív megnyilvánulása többek között az 1830-as "Előérzet" c. versben, ill. a "Mozart és Salieri" Mozartjában, a "Hóvihar" c. elbeszélés Burminjában, a "Don Juan Kövendége" c. kisdráma Don Juanjában figyelhető meg. Negatív előfordulások a "Hóvihar" c. elbeszélés Vlagyimirja, Salieri, Don Carlos és a Szobor alakja a Kövendégből
- 3./Az értékek harmadik, s talán legfontosabb kategóriáját az előzőekre épülő, Puskin számára rendkívül fontos lelki képesség megléte vagy hiánya alkotja: ez pedig a másik ember sorsa iránti részvét, együttérzés képessége.

Puskin műveiben megvalósuló értékek helytelen tudomásul vétele nem egyszer sajnálatos félreértésekhez vezetett, mint pl- az "Egyiptomi éjszakák" c. elbeszélés esetében. Puskin eme

posthumus művét az irodalomtörténet jelenleg egyértelműen a befejezetlen, töredékes művek közé sorolja. Ismét Dosztojev-szkij volt az, aki egyik cikkében Katkovval vitázva az "Egyiptomi éjszakák"-at az orosz költészet "legteljesebb és legbefejezettebb" alkotásának nevezi, amelyet lehetetlen tovább folytatni, vagy ugymond "befejezni", mert akkor menthetetlenül csorbát szenved a művészileg befejezett alkotás gondolata. Katkov szerint ugyanakkor az "Egyiptomi éjszakák" c. elbeszélés csupán fragmentum, így nem lehet művészi gondolatáról sem beszélni.<sup>3</sup> Puskin művének több elemző kritikusa ugyanakkor egy harmadik álláspontot képvisel, amikor bár töredéknek fogja fel az elbeszélést, annak művészi gondolatát más, részben valóban befejezetlen művekből próbálja levezetni. /Meg kell jegyeznünk, hogy Puskin "Egyiptomi éjszakáinak" textológiaiilag sem volt nagy szerencséje: bár Tomasevskij híres Puskin monográfiájában a kéziratok alapos tanulmányozásának eredményeképpen minden kétséget kizáróan bizonyította az elbeszélést záró, Kleopátra szerelmeiről szóló poéma-költemény versszakainak kompozicionális sorrendjét, a mű valamennyi kiadása /sajnos a magyar fordítások is/ - az 1957-es, Tomasevskij által szerkesztett akadémiai kiadás kivételével - a Zsukovszkij által szerkesztett kiadás téves kompozícióját jelentetik meg.<sup>4</sup>

Egy korábban írt tanulmányban kísérletet tettem arra, hogy a mű kompozicionális - strukturális rendszerének feltárásával bebizonyítsam, hogy az "Egyiptomi éjszakák" művészileg befejezett alkotás, azaz az adott formához csak egy lehetséges, s az adott megformálást feltételező, attól elidegeníthetetlen művészi jelentés tartozik. Azt igyekeztem kimutatni, hogy az "Egyiptomi éjszakák"-ban mint "művészetről és művészekről" szóló elbeszélésben minden strukturális mozzanat a Kleopátra szerelmeiről szóló költemény bekapcsolását célozza, azt készíti elő, de ugyanakkor azt is jelzi, hogy a vers befejeztével /amelyet a nagyvilági társaságban az olasz improvizátor ad elő, s amely az elbeszélésben a második, s egyben utolsó improvizáció is/ az elbeszélés végét ér, azaz nem csak szükségtelen, de művészileg lehetetlen

is a műhöz bármit is hozzá tenni az improvizátor ragyogó művészi teljesítménye után, az adott témára való költői-művészi reflektálás után.<sup>5</sup>

A Kleopátra éjszakáiról szóló vers Schiller "A kesztyű" c. költeményére emlékeztet, de az idézett dosztojevszkiji értelemben annak éppen fordítottja: nem a szereplők végleges eltávolodásához, nem szakításhoz, hanem a hősöknek a kegyetlen próba-feltétel által lehetővé vált találkozásához, lelki kapcsolatukhoz, a démonikus Kleopátra humanizálódásához vezet, ami Puskin költészetében nyilvánvalóan pozitív érték.

Puskin prózai műveiben szintén a fenti értékrendszer jut kifejezésre, az határozza meg az egyes elbeszélések elbeszélő strukturáját. A belkini elbeszélésekben - mint a ciklus címe is utal rá - fiktív, ún. "médiüm-elbeszélőt" szerepeltet az író. Lényegében ugyanez történik a "Kapitány lánya" c. regényben is, azzal a különbséggel, hogy ez utóbbi "én-elbeszélés", azaz Grinyov, az egyik főszereplő egyben a vele történt események krónikásává is válik. Belkin elbeszéléseire éppúgy, mint a "Kapitány lányára" jellemző, hogy a fiktív elbeszélő szerepeltetése miatt a műben állandóan két szerző, két nézőpont, ill. kétfajta értékelés jelenléte figyelhető meg. Nem áll módunkban az említett műveket, vagy akár valamelyiket is behatóbban elemezni, csupán az értékrendszer és a nézőpontok közötti viszony alakulásával kapcsolatban szeretnénk néhány megjegyzést tenni.

Az elbeszélések csak akkor érthetők meg helyesen, ha megkülönböztetjük a kétféle szerzői értékelést egymástól. A belkini elbeszélések mind happy enddel végződnek, de a "Postamester" c. elbeszélés hőséneke történetét, halálát nem egyedül Dosztojevszkij korai regényének hőse, Makar Gjevuskin értelmezte meghatóan szomorú, érzelmős, szentimentális történetként, hanem azok az irodalmárok is, akik Számszon Virin történetének belkini felfogását /értékelését/ az elbeszélés értékelésével azonosították. Igaz, hogy Virin sorsával kapcsolatban mindenről Belkin "krónikájából" és az ő értelmezésében értesülünk, de a

műben jelen van az az értékelő mechanizmus másik szempontja is, a puskinai értékelés. Ez pedig nem más, mint a szituációknak, eseményeknek a megválasztása és létrehozása, amelyekről a fiktív elbeszélő "tudósít". A szöveg figyelmes olvasásakor nyilvánvalóvá válik az eltérés a műben ábrázolt tények és érzелgősen-romantikusan kiszínezett belkini értelmezésük között. Miután a belkini tudat közel áll a hős /Számszon Virin/ tudatához, annak mintegy megértő, jóindulatu, szentimentális explikálása, érthető, hogy a tények és kommentálásuk meglepő eltérése miatt Számszon Virin Belkin által meghatóan tragikusnak ábrázolt alakját mindvégig enyhe irónia kíséri. Ez az irónia épp-ugy, mint a kettős írói nézőpont és értékelés a már említett s a mű strukturáját meghatározó puskinai értékrendszer következménye. Az irónia nem azért fontos, mert Puskin nem érez együtt kisember hősével. Számszon Virin alakja azért válik irónikussá, mert tudata /a közvetítő írói tudattal együtt/ sematikussá válik: a hős életének tényeit, leánya sorsának alakulását, saját körülményeit nem képes objektív tényként értékelni, hanem Dunya szökését, s Minszkijjel való új pétervári életét szobája falán látható, s a tékozló fiú érzелgős történetét ábrázoló négy kép által meghatározott mesterkélt világban szemléli és éli meg.

A korábban felvázolt puskinai értékrendszerrel hasonló módon hozható összefüggésbe a "Lövés" c. elbeszélés Szilviója is, akinek alakját Belkin a tényektől messze eltérő módon festi meg, s aki minden romantikus titokzatossága ellenére a puskinai értékelés szerint az elbeszélésben végig negatív figura, mivel egy szenvedély, éppedig az életet élő, sokoldalu befogadását gátló és zavaró bosszuvágy rabja. Az elbeszélés végén azonban Szilvio hiuságát és bosszuvágyát kielégíti volt párbaellenfelének zavara, ezért nem végez vele, ugyanakkor ez lehetőség számára, hogy - Puskin értékrendszerében mindig negatív - szenvedélyétől megszabaduljon.

Puskin "Don Juan kövendége" c. kisdrámájában természetesen nem lehetséges a kettős - fiktív elbeszélői és szerzői /puskinai/



- nézőpont különbségének kialakítása, de az értékelés kettősége a replikák sokhangúságában így is létrejön, mégpedig a címben is szereplő, a drámai konfliktus alapját képező két alak: Don Juan és a Komandor /Kővendég/ megítélése alapján.

A dráma folyamán Don Juan vonzó emberi tulajdonságainak, a másik emberrel való együttérzésen alapuló erkölcsi-emberi újjászületésének a műben ábrázolt pszichológiai-morális tényeivel találkozunk, amelyek a belkini elbeszélésekben tapasztaltakhoz hasonlóan eltérnek az egyes szereplők /Laura és a nála összegyűlt társaság kivételével valamennyi szereplő/ véleményétől. Így pl. Leporelló az első jelenetben nem képes megérteni Don Juan Inézára történő tragikus hangú visszaemlékezésének lényegét, emberi mélységét. Ugy tűnik, mintha nem is azonos témáról beszélnének. Az első jelentében megjelenő szerzetesen kívül a második jelentében megjelenő Don Carlos - a Don Juan által párbajban megölt Komandor /Don Alvaro/ testvére - szintén esküdt ellensége Don Juannak, aki őt istentelen, feslett, lelkiismeretlen alaknak nevezi. Hogy ezek a vélemények eltérnek a dráma értékelésétől, nem tekinthetők objektív tényeknek - csakhamar kiderül: Don Carlos röviddel ezután beismeri, hogy tévedett, hogy Don Juan becsületes párbajban ölte meg testvérét, aki Don Juan véleménye szerint kegyetlen, büszke ember lévén úgy kényszerítette párbajra Don Juant, mint ahogy a második jelenetben Don Carlos is teszi, amiért szintén életével kell fizetnie.

A dráma negyedik jelenetében úgy tűnik, minden elrendeződik, a szerelmesek nehéz /elsősorban belső/ akadályokat leküzdve egymásra találhatnak, s talán a belkini elbeszélésekre emlékeztető happy end várható. A tragédia műfaja, s Puskin művészi szándéka azonban más megoldást kívánt: ezért van az, hogy a belkini "Lövés" c. elbeszéléssel való kompozicionális analógia ellenére egy, a mélyben szervező értékrendszerbeli különbség válik funkcionálttá. A "Lövés" c. elbeszélésben a gróf harmónikus boldogságát feldulni szándékozó, bosszujának az egykori lövés-tartozásnak a végrehajtására megjelenő Szil-

vio végülis elláll szándékától, ezzel mintegy bosszuálló szenvedélyétől megszabadulva megszűnik titokzatos, démonikus hős lenni: egyszerűen emberré válik. Don Juan Kövendége, a vizs-  
szatérő Szobor azonban nem válhat emberré, amivel Don Alvaró kegyetlen, embertelen tulajdonságai merevednek meg, s egyben fokozódnak benne. Így a Kövendég nemcsak a belkini elbeszélések happy endjétől, de a Don Juan legenda korábbi irodalmi és zenei feldolgozásaitól eltérően nagysága és hatalma nevében meghozza, s végrehajtja ítéletét a humánus értékek jegyében moralisan ujjászületett, egykori démonizmusától, "donjuanizmusától" megszabadult, humanizálódótt Don Juan felett.

A "Don Juan kövendége" c. mű lényegében ismét arra a Puskin számára égetően fontos kérdésre történő válasznak tekinthető, amelyre korábban a "Hős" c. költeményében is válaszol: "Hagyd meg a hősnek a szívét", azaz az együttérzésre való képesség számonkérése, amely a dráma értékrendszerében Don Juan-nak már az első jelenetben sajátja, s amelytől a Kövendég véglegesen eltávolodott.

#### Gesichtspunkt und Bewertung in Puschkins Belkin-Erzählungen und dem Drama "Don Juans Steingast"

Puschkins späten Werken liegt ein System von Werten zugrunde, dessen positiver Pol durch Eigenschaften wie innere Freiheit, so auch Freiheit von einer Leidenschaft, die die Persönlichkeit einengt, Gleichgültigkeit gegenüber dem Schicksal, die innere Fähigkeit, mit den anderen mitzufühlen, charakterisiert werden kann. In den Erzählungen Puschkins fungieren zwei

Erzähler, mit zwei unterschiedlichen Gesichtspunkten, was zu zwei möglichen Bewertungen führen kann, der Bericht des fiktiven Erzählers sowie dessen Bewertung soll jedoch auf der Grundlage des Puschkinschen Wertsystems interpretiert werden. Die Mittelstellung dieses axiologischen Systems eröffnet eine neue Interpretationsmöglichkeit auch für das Don Juan-Drama.

Jegyzetek

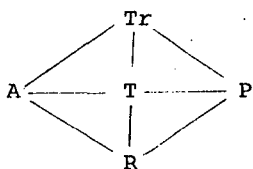
- 1 Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij: Puskin in: Uő. Tanulmányok, levelek, vallomások. Magyar Helikon, Budapest 1972, 17176-177
- 2 I.m. 189
- 3 Ф. М. Достоевский: Статьи за 1845-1878 годы, Гос. изд. Москва-Ленинград 1930, 213.
- 4 Б. Томашевский: Пушкин. Книга вторая, Изд Академии Наук СССР, Москва-Ленинград 1961, 59-64.
- 5 Т. Бароти: О проблеме законченности и художественного замысла "Египетских ночей" Пушкина, Dissertationes Slavicae, Szeged 1977, 51-84.

Dénes Imre:

#### AZ ELBESZÉLŐ IRODALMI SZÖVEGEK REDUKÁLÁSA

Kutatócsoportunk, a Nyitrai Pedagógiai Főiskola Irodalmi Kommunikációs Kabinetje, kutatási programja középpontjában az irodalmi kommunikációs folyamatok vizsgálata áll. Ugy tartjuk, hogy megismerésükhöz szükséges behatóbban foglalkozni mind e folyamatok egyetemes jellegzetességével, mind az irodalmi szövegek konkrét elemzésével/értelmezésével.

Az irodalomtudomány, a kommunikációelmélet, a tükrözés elmélete, az interpretációelmélet - a felsorolást tovább folytathatnánk - eredményei alapján nyilvánvalóvá vált, hogy nem elég az A - T - P /A = szerző, T = szöveg, P = befogadó/ összefüggésláncban keresni az irodalmi kommunikációs folyamatok lényeges vonásait. Ezen összefüggésláncot ki kell egészíteni az irodalmi kommunikációs folyamatokat "körülvevő" tényezők figyelembevételével. E folyamatok komplexebb modelljét adja a következő összefüggéslánc:

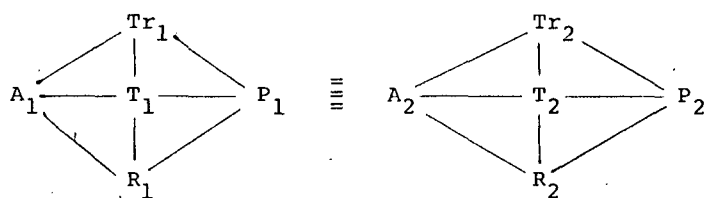


ahol A = szerző, T = szöveg, P = befogadó, Tr = hagyomány /az irodalmi szövegek fejlődési és kapcsolódási törvényszerűségei, az irodalom oktatási folyamatokban felhalmozódott - a legtagabb értelemben vett - irodalmi ismeretek/, R = valóság /diachrónikus és szinchrónikus értelemben is/.

Az irodalmi műalkotások "továbbíródnak" az egyes befogadói folyamatokban, s másodlagos irodalmi kommunikációs /meta-kommunikációs/ folyamatok keletkez/het/nek, szorosabb-lazább

kapcsolatot tartva az őket kiváltó - elsődleges irodalmi kommunikációs - folyamatokkal.

Ez összefüggésláncot ábrázolja a következő modell:



ahol  $A_1$  az eredeti szöveg szerzője,  $T_1$  az eredeti szöveg,  $P_1$  az eredeti szöveg befogadója,  $R_1$  az elsődleges kommunikáció idején fennálló valóság,  $Tr_1$  az elsődleges kommunikációhoz kötődő hagyomány,  $A_2$  az eredeti szöveghez kapcsolódó szöveg szerzője,  $T_2$  az eredeti szöveghez kapcsolódó szöveg,  $P_2$  a másodlagos szöveg befogadója,  $R_2$  a másodlagos kommunikáció idején fennálló valóság /ez magába foglalja az  $R_1$ -et is/,  $Tr_2$  a másodlagos kommunikációt meghatározó hagyomány.<sup>1</sup>

Kutatási programunk keretében lényeges szerepet kapott a másodlagos irodalmi kommunikációs rendszerek vizsgálata. E rendszerek között az irodalmi oktatás kérdéskörét tartjuk a leglényegesebbnek.<sup>2</sup> Az irodalmi oktatás rendszerébe tartozó szövegtípusok: 1./ helyettesít/het/ik az eredeti szövegeket, 2./ utasításokat ad/hat/nak a műalkotások befogadásához és 3./ reklámozzák az eredeti szövegeket.

Az irodalmi oktatás rendszerébe tartozó szövegtípusok mindegyikének jellegzetességeit magán viseli a műfordítás, de az irodalmi szövegek adaptációja is. Ez utóbbi szövegtípus - pontosabban egyik altípusa, a kondenzáció - képezi dolgozatunk tárgyát.

Az "adaptációt", ill. az "adaptált szöveg", "szöveg-átdolgozás" megnevezést és a többi szinonim kifejezést annyira tág értelemben használják a kiadók, a TV és a rádió műsor-szerkesztői, a filmvállalatok, stb., hogy szükségesnek tartjuk megadni e fogalom pontosabb meghatározását, ill. az adaptált szövegek tipológiáját is.

Az adaptált szövegek meghatározásánál, ill. tipologizálásánál a fenti kommunikációs-metakommunikációs modellből indulunk ki, s az irodalmi szövegek kapcsolódási törvényszerűségeit vesszük összehasonlítási alapul. Az adaptáció /szövegátdolgozás/ megnevezés már eleve jelzi, hogy e szövegtypus már létező irodalmi műalkotások - bizonyos megfontolások, ill. követelmények szerinti - átkódolásaként jöttek létre. Míg az irodalmi műalkotások alkotói folyamata többnyire "motiválatlan" - e szövegek rendszerint nem megrendelésre készülnek - az irodalmi szövegek adaptációit "motivált" szövegeknek tekinthetjük: többé-kevésbé pontosan meghatározott/meghatározható befogadói elvárásokat kell kielégíteniük. A valósághoz, ill. a hagyományhoz való kapcsolatuk is másodlagos jellegű, vagyis elsősorban az eredeti szöveg ontológiájára épül. /Minél kevésbé igaz e megállapítás az egyes szövegátdolgozások esetében, annál alkotóbb jellegű az adaptáció./

Az irodalmi fejlődés folyamán kialakult szövegkapcsolódási törvényszerűségek != irodalmi hagyomány/ figyelembevételével két - az irodalmi szövegek adaptációit érintő kapcsolódási típust különböztetünk meg:

1./ Az irodalmi műalkotások közt fennálló kapcsolatok, pl. műnem, műfaj, stb. E kapcsolatlánc a következőképpen írható le:

$$PT_a \propto PT_b \propto PT_c \propto \dots \propto PT_n,$$

ahol PT = eredeti szöveg /protoszöveg/; a, b, c, n = az egyes szövegek;  $\propto$  = kapcsolódik, a zárójel pedig a kapcsolódás potenciális voltát jelöli. Már maga az a tény, hogy a műalkotások beso-

rolhatók pl. műfajokba, feltételezi, hogy e műalkotásokban kimutatható egy invariáns jelleg. /Egy még univerzálisabb invariáns jelleg teszi lehetővé, hogy bizonyos szövegeket műalkotásnak nevezzünk./ Az irodalmi műalkotások közti invariáns jelleg lényeges jellemzője e szövegeknek. Jelenlétéi pl. azt, hogy egy szerző "átveszi" más szerző témáját /lásd Shakespeare műveit/, stílusát /a latin irodalomban az imitatio fogalom jelölte ezen alkotói hozzáállást/, hogy több szerző választhatja témájaként ugyanazt a történelmi eseményt, pl. a második világháborút, stb. Az így keletkezett műalkotások szerzői azonban más-más szemszögből, különféle alkotói hozzáállással, valóságglátással alkotják meg műveiket. Az ilyen alkotói folyamatok termékeit irodalmi műalkotásoknak, a kommunikációs folyamatokat pedig elsődleges irodalmi kommunikációs folyamatoknak nevezzük.

2./ Létezik több olyan szövegtypus is, melyek csakis - ill. elsősorban - annak köszönhetik létrejöttüket, hogy bizonyos irodalmi műalkotások "továbbíródnak" a befogadói folyamatokban. E szövegek szerzői lehetnek irodalomtudósok /munkájuk eredményei a szöveginterpretációk/, kritikusok /irodalmi kritikák/, irodalmárok, művészek /adaptációk/, tanárok /az irodalmi - esetleg az anyanyelvi, idegennyelvi, szakmai, stb. oktatás céljait szolgáló szövegátdolgozások/, bibliográfusok /az irodalmi bibliográfia műfajai/, stb. Adaptációnak tehát azokat a szövegátdolgozásokat nevezzük, amelyekben az adaptált szöveg szerzője átkódolja ugyan az eredeti szöveget, azonban tudatosan törekszik a szövegek közti invariáns jelleg megtartására: általában az eredeti szöveg befogadói elvárásától eltérő befogadói elvárást szem előtt tartva, alkalmazza a szöveget a megfelelő kommunikációs funkció betöltésére.

Az irodalmi szövegátdolgozások három típusát különböztetjük meg.

a./ A  $PT_i \rightarrow PT_{ij}$  típusu adaptációk az eredeti műalko-

tás többé-kevésbé alkotó módon való átdolgozását képviselik /PT<sub>i</sub>-vel az eredeti szöveget, PT<sub>ij</sub>-vel az adaptációt jelöljük/. A PT<sub>ij</sub> jelölés arra céloz, hogy a szövegátdolgozás csak bizonyos mértékben azonosul protoszövegével /PT<sub>i</sub>/. Az ilyen típusu szövegátdolgozások a metaszóveg szerzője neve alatt ismeretesek, de címükben egyértelműen utalnak az eredeti szövegre, pl. Charles és Mary Lamb Shakespeare meséi, Ivan Olbracht Bibliai történetei, stb. E szövegátdolgozásokat sok esetben az irodalmi műalkotások közé sorolják - gyakran a megfelelő kritériumok mellőzésével. A latin irodalomban pl. az eddigieknél pontosabban kellene megítélni az 'imitatio' fogalmán belül az alkotó jellegű szövegkapcsolódásra épülő műveket, ill. a szó szoros értelmében vett szövegátdolgozásokat.<sup>3</sup>

b./ A PT<sub>i</sub> --> PT<sub>i</sub>, típusu adaptációk az eredeti szerző neve alatt ismeretesek. Gyakori jelenség ez a különböző forгатókönyvek esetében, az archaikus jellegű műalkotások modernizációiban, stb. Az ilyen típusu adaptációk szerzői lényegében az eredeti szöveg alkotó jellegű átdolgozását /interpretációját/ tűzik ki célul maguk elé. Szövegátdolgozásuk irányulhat az eredeti szövegre /a másodlagos alkotói folyamat háttérbe szorul/ vagy az adaptációra /kidomborul a másodlagos alkotói folyamat variáns jellege/.

c./ A PT<sub>i</sub> --> PT<sub>iK</sub> típusu adaptációk az eredeti irodalmi műalkotás utilitárius /gyakorlati/ szempontokból történő le rövidítését /redukálását, kondenzálását/ képviselik. A továbbiakban a KT /kondenzált szöveg, angolul condensed text, abridged text/ jelölést fogjuk alkalmazni megnevezésükre. Ilyen típusu szövegek pl. a Szovjetunióban az idegennyelvi nevelés céljaira készült KT-k, az USA-ban a Ladder Edition, a Reader's Digest Condensed Books, a Little Golden Books sorozatok, Angliában a Macmillan's Student Series és Pattern Books könyvek, Spanyolországban az Editorial Bruguera könyvecskéi, Csehszlovákiában az Albatros és a Mladé letá könyvkiadók néhány könyve, Magyarországon pl. a Száz híres regény, stb.



Az adaptált szövegek, s természetszerűleg a KT-k is, lehetnek - a műfordítások analógiájaként - 1./ interszemiotikus adaptációk, vagyis irodalmi szövegek más jelrendszerekbe való átkódolásai, pl. film, TV, zenei változatok, stb; 2./ irodalmak közötti adaptációk, pl. a görög tragédiák magyar nyelvű tartalmi összefoglalói a Színházi Kalauzban, az un. informatív fordítások /rövidített fordítások/, stb.; 3./ az egy nemzeti irodalmon belüli adaptációk, pl. régi szövegek modernizálása, az irodalmi céljaira készült szövegátdolgozások a tankönyvekben, stb.

A továbbiakban részletesebben a  $PT_i \rightarrow PT_{iK}$  típusu narratív szövegekkel fogunk foglalkozni, pontosabban ezek közül is csak az irodalmak közötti és az egy nemzeti irodalmon belüli KT-kkel. Az interszemiotikus adaptáció kérdésével már többen foglalkoztak,<sup>4</sup> azonban sok megválaszolatlan kérdés maradt még e kutatási területen belül is.

A KT-re, mint szövegtípusra, érvényesek mindazok az általános megállapítások, amelyeket az adaptált szövegekkel kapcsolatban leírtunk, hiszen a KT az adaptált szövegek egyik altípusa. Elmondhatjuk tehát, hogy egy KT egy eredeti irodalmi műalkotás - redukáló - átkódolásaként jön létre. E szövegek alkotói folyamata motiváltnak tekinthető: szerzőjük egy másodlagos irodalmi kommunikációs rendszer - pl. az irodalmi oktatás rendszere - követelményeit, az e rendszerben érvényes befogadói elvárást szem előtt tartva alkalmazza a KT-t a megfelelő metakommunikációs funkció betöltésére. E szövegek funkciója, hogy: 1./ helyettesítse az eredeti szöveget, megőrizve - az adott szöveghatárok megszabta lehetőségek maximális kihasználásával - a szövegek közti invariáns jelleget; 2./ utasításokat adjon az eredeti szöveg befogadására - könnyítse meg a befogadónak az eredeti szöveg megértését, s mutasson rá annak lényeges szerkezeti elemeire; 3./ reklámozza az eredeti szöveget: ha a KT olvasójának "megtetszik" a mű, feltehetőleg elolvassa/ megkísérli elolvasni az eredeti műalkotást is.

Feltűnően sok hasonlóság mutatkozik a KT-k és a műfordítás között. Elsősorban az invariáns - variáns, ill. az azonos - nem azonos ellentétpárokra érvényes ez a megállapítás, s ezeken belül az átkódolás folyamatában keletkező stilusváltozásra /stiluson itt - F.Miko stiluselmélete értelmében<sup>5</sup> - a téma és a nyelvi kifejezés egységét értjük/. A fordításelmélet segítségünkre lehet e stilusváltozás megítélésében, csakúgy mint a kondenzált szövegek "öregedése", ill. az eredeti szöveg és a kondenzáció közti kontextusbeli eltérések vizsgálatában. A műfordítás - az eredeti szövegtől eltérő - befogadási folyamata is utmutatóul szolgálhat a kondenzált szövegek befogadási folyamatai szakelemzésénél.

A KT-k szerkezeti felépítésében - az eredeti szövegek szerkezetéhez viszonyítva - három transzformációs művelet dominál: a./ elimináció /kihagyás/, b./ szubsztitúció /behelyettesítés - rendszerint redukáló jellegű/ és c./ alteráció /a nyelvi kifejezés megváltoztatása - leegyszerűsítése/.

Az elimináció /kihagyásos/ transzformáció egy előzetes szelekción alapszik: a KT szerzője - egy bizonyos kritériumhalmazra támaszkodó szöveginterpretáció alapján eldönti, hogy mely tematikai, ill. nyelvi egységek lényegesebbek a szöveg invariáns jellege meghatározásánál. Ez előzetes döntés alapján kihagyja, ill. megtartja a szöveg kondenzálásakor az által kevésbé fontosnak tartott szövegegységeket. Az elimináció érinthet pl. egész fejezeteket, epizódokat, alakokat, bekezdéseket, mondatokat, ill. kisebb-nagyobb lexikális egységeket. Vannak olyan KT-k, pl az angliai Macmillan's Student Series könyvei, amelyek csak ezt a transzformációt alkalmazzák. Az ilyen kiadók úgy tartják, hogy a kihagyás érinti legkevésbé a szöveg invariáns jellegét. A Macmillan kiadó szerint e könyvek "... have been specially prepared for more advanced pupils, university students and schools. ... The books have been abridged, but the original text has in no way been altered." Kingsley Amis Kucky Jim című könyve kondenzációjának borítólapjáról idéztük a szerkesz-

tő véleményét.<sup>6</sup> Míg a Penguin Books-ban megjelent eredeti szöveg 251 oldalt, a Macmillan KT 174 oldalt tartalmaz. /A KT-t kiegészítik a kondenzáció szerzőjének, R.M. Oldnallnak, a magyarázatai és megjegyzései. A KT betölti mindhárom fent említett szerepét, vagyis helyettesíti az eredeti szöveget, utasításokat tartalmaz annak befogadására és reklámozza is az eredeti műalkotást. A KT szerzőjének a szövegmagyarázata, ill. megjegyzései gyakran egészítik ki e szövegtípust: így van ez pl. a Szovjetunióban megjelenő KT-kben is./

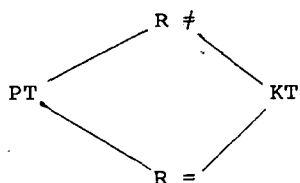
A szerkesztő véleménye szerint tehát az elimináció nem változtatja meg a szöveg szerkezetét, stílusát. Kutatásunkban bebizonyosodott - az ilyen típusú KT-k statisztikai mérésekre is támaszkodó szöveginterpretációjában - hogy nem lehet változtatásokat eszközölni egy irodalmi műalkotás mikrostrukturáiban /felszíni strukturáiban/ a szöveg makrostrukturájának /mélystrukturájának, globális strukturájának/ megváltoztatása nélkül. Az elimináció is megváltoztatja a szöveg strukturáját /a szöveg vertikális, ill. horizontális szerkezetét/, kifejezésrendszerét /pl. megnövekszik a kifejezés szociativitása, konformitása és csökken a kifejezés szubjektivitása és expresszionalitása<sup>7</sup>/. A fent idézett KT-ben pl. megváltozott a szöveg fejezetekre való tagolása, kimaradt több szubjektivebb jellegű gondolatmenet, leegyszerűsödtek a leírások, csökkent a kifejezés variabilitása<sup>8</sup>: egyszerűbb /olvasmányosabb/ lett a szöveg stílusa, kevesebb ellenállást tanusítva a befogadóval szemben. A KT - az eredeti szöveggel szembeállítva - kevésbé komplex modellje a műben ábrázolt világnak.

Az eredeti műalkotással szembeni lexikális/szemantikai változtatásokat szubsztitúciónak /behelyettesítésnek/ nevezük. A szubsztitúció többnyire redukáló jellegű a KT-ben: nagyobb lexikális egységeket kisebbekkel helyettesítnek be a KT szerzői. Gyakori azonban a kevésbé frekvenciált - pl. archaikus - lexikális egységek behelyettesítése gyakrabban előforduló,

"ismertebb" lexikális egységekkel. Az e típusu transzformáció - az eliminációval párosulva - több KT típust jellemez, pl. a Reader's Digest Condensed Books kiadványait, a gyermekek számára készült műfordításokat, az irodalmi - ill. anyanyelvi, idegennyelvi, szakmai - nevelés céljára készült KT-ket, stb.

Az alteráció /megváltoztatás, módosítás/ a KT-ben előforduló grammatikai változtatásokat jelöli. Ilyen transzformációk pl. az összetett mondatok egyszerű mondatokkal való behelyettesítése, a szöveg utalási rendszereinek leegyszerűsítése, kondenzáló nyelvtani szerkezetek beiktatása, stb. Alteráció - eliminációval és szubsztitúcióval párosulva - jellemzi az idegennyelvi nevelés céljaira készült KT-ket, pl. az USA-beli Ladder Edition az angliai Heinemann kiadó kondenzációit, a Szovjetunióban pl. a Vysszaja skola kiadó - a szöveghatárokat a tanulók tudásszintjével összehangoló - kondenzációit, a lengyel Panstwowe zakady wydawnictw szkolnych kiadó KT-it, stb.

A KT-k szerzői - a szöveghatárok adta lehetőségek maximális kihasználásával, vagyis tiszteletben tartva a KT-knek a kiadók által megszabott lexikális és grammatikai határait - a KT és az eredeti szöveg közti invariáns jelleg megtartására törekcsenek. E szándékukat így fejezhetjük ki grafikusán:



vagyis a KT szerzője változtatásokat eszközöl a szöveg mikrostrukturáiban /R ≠ a változást jelöli, tehát a "nem azonos" jelleget/, a lehető legkevésbé érintve a szöveg makrostrukturáját /R = az "azonos" jelleget, az identifikáció viszonyát jelöli/. PT-vel /protoszöveg/ az eredeti szöveget jelöljük. A PT és a KT közti invariáns jelleg mértékében fejeződnek ki

mindazok a változások, amelyeket a kondenzálás eredményez. E változások mértékét statisztikailag is ki lehet mutatni egy KI indexben /KI = a kondenzáció indexe/. Ezen index a 0 - 1 skálán jelöli a szövegváltoztatás mértékét. A 0 pólus a másolatot jelöli, az 1 a PT abszolút megváltoztatását. Természetesen egyik véglet sem jelentene kondenzációt, sem adaptációt. A KI meghatározásában ki lehet indulni egy objektív kritériumhalmazból, pl. a PT és a KT egyes szerkezeti elemeinek összehasonlító disztribúciója vizsgálatából és szubjektív /olvasói/ értéktételekből: a PT és a KT - a Miko-féle stilusmeghatározás szerinti - összehasonlító stiluselemzéséből, s az erre támaszkodó befogadói szövegértelmezésből, amelynek alapján meghatározzuk a stilusváltozások szubjektív "súlyát". E kritériumok megszabják pl., hogy mely változások érintik súlyosabban a szöveg invariáns jellegét: az elimináció, a szubsztitúció, vagy pedig az alteráció. Saját olvasói tapasztalatunk alapján az eliminációt tartjuk a legsúlyosabb változtatásnak, különösen, ha nagyobb szövegegységet érint. A szubsztitúció és az alteráció többnyire legfeljebb csak a mondat szintjén belüli változtatásokat jelentenek. Nem befolyásolhatják tehát annyira a szöveg globális szerkezetét, a művészi közlés jellegét, mint pl. egy fejezet vagy egy alak /és a hozzá kapcsolódó viszonyok/ kihagyása. Az utóbbi két transzformáció mindemellett sejteti az eredeti szöveg szerkezetét, sőt utasításokat tartalmaz annak befogadására. Ugy véljük, hogy az alteráció súlyosabban érinti a mű stílusát, mint a szubsztitúció: a mondat típusok disztribúciójának a megváltoztatása pl. erősen rányomja bélyegét a szöveg stílusképletére.

Az irodalmi műalkotás és a kondenzált szöveg közti stílusváltozás általános képletét - e két szövegtípus univerzális stílusjegyeit figyelembe véve - Miko rendszerének kategóriáival adjuk meg:

$PT = /I+/ - 0 = /É+/ - /Sub+/ - \$oc - Konf \dots$  és a kifejezésrendszer implikált szubkategóriái;

KT = I - /O+/ = É - Sub - /Soc+/ - /Konf+/ ... és a kifejezésrendszer implikált szubkategóriái.<sup>9</sup>

PT-vel az eredeti szöveget /az irodalmi műalkotást/, KT-vel a kondenzált szöveget jelöljük. I = ikonitás, O = operativitás, É = élményszerűség, Sub = szubjektivitás, Soc = szociativitás, Konf = konformitás, + = a szóban forgó kategória megnövekedett szerepe a szöveg szerkezetében.

Figyelemreméltó, hogy mennyire eltérőek a kondenzálási folyamatok még a nagyon szigorúan korlátozott szöveghatárokon belül is, pl. az USA-beli Ladder Edition kiadványokban /szöveg-határaik az 1000 - 5000 szóig terjedő szókincs és a megfelelő grammatikai minimum/. Az eltérések - természetesen - az egyes kondenzációk szerzőinek a szöveginterpretációjából és az erre alapuló szerzői hozzáállásból származtathatók.<sup>10</sup>

A PT és a KT közti invariáns jelleg megtartásának a mértéke, ill. a szöveg stilusváltozásainak a képlete adják az alapot a két szöveget összevető interpretációhoz. Az interpretáció feladata a szöveg univerzális jegyeiből kiindulva, a szöveg specifikus vonásait figyelembevéve, meghatározni: 1./ megváltozott-e a kondenzációban a szöveg szemiotikai jellege? 2./ megváltozott-e a műnem? 3./ megváltozott-e a műfaj? 4./ milyen szövegszerkesztési hozzáállás jellemzi a KT-t /a PT-hez viszonyítva/? 5./ irodalmi műalkotás-e a szövegátdolgozás eredménye vagy pedig utilitárius szöveg? 6./ megfelel-e a KT a szerző /kiadó, szerkesztő, stb./ által megszabott kommunikációs funkciónak?

Végül számtalan irodalomtudóssal, irodalmárral, Olvasóval egyetemben felvethetjük a kérdést: szabad-e, kell-e kondenzálni az irodalmi műalkotásokat? E kérdés megválaszolásában nagy ellentétek mutatkoznak. Azok a befogadók, akik a KT-től minden esetben a PT-vel egyenértékű műalkotást várnak e, vagyis a befogadói elvárásukat a  $H = H_2 + h_2$ , szituáció jellemzi,<sup>11</sup> úgy tartják, hogy a "dalból egy szót sem lehet elhagyni"<sup>12</sup>. Ilyen

befogadói hozzáállás jellemezte pl. L.N. Tolsztojt is, aki szerint pl. az Anna Karenina tartalmát csak úgy lehet elmondani, ha szóról szóra felolvassuk az egész regényt.<sup>13</sup> Az ilyen típusú olvasó számára nincsenek szinonimák, a szöveg megváltoztatását nem a megváltozott kommunikációs funkciónak megfelelő tartalmi variációnak, hanem új tartalomnak fogja fel.<sup>14</sup>

Homlokegyenesen ellenkező befogadói hozzáállás jellemezte pl. Stefan Zweiget, aki szerint: "Nine-tenths of the books that happen into my hands are too greatly expanded by superfluous description, talky dialogue, and unnecessary minor characters, hence fail in magnetism and dynamic power. Even in the most celebrated classics the many sandy and dragging passages disturb me, and often I have laid before publishers the bold notion of a comprehensive series of the literature from Homer through Balzac and Dostoievsky to the Magic Mountain thoroughly curtailing the superfluous in each; then all those works whose timeless value is undoubted could acquire new life and influence in our day."<sup>15</sup> Zweiget, saját bevallása szerint, hasonló alkotói hozzáállás jellemezte: "hardly is there a fair copy of the first approximate version of a book than my real work begins, that of condensing and composing, a task I cannot do too thoroughly from version to version."<sup>16</sup>

A KT ideális befogadójának szerintünk olyan olvasó tekinthető, akinek a befogadói elvárása olyan mértékben tér el az eredeti szöveg befogadói elvárásától, amilyen mértékben a KT szerzőjének az alkotói hozzáállása változott a PT szerzője alkotói hozzáállásához képest.

Az elmondottak alapján megfogalmazhatjuk azt a véleményünket, hogy az irodalmi műalkotások - s így a narratív szövegek is - különböző másodlagos kommunikációs funkciók betöltésére adaptációk és kondenzációk kimunkálását engedhetik meg, ill. teszik szükségessé. Lényeges azonban, hogy ki, mit, mikor, hol, kinek és főleg hogyan alkalmaz /adaptál, kondenzál/ a szóban forgó kommunikációs funkció betöltésére.

Az egyes kommunikációs követelményeknek megfelelő szövegátdolgozások pozitív befolyást gyakorolhatnak az irodalmi oktatási folyamatokon belül a befogadókra, s hozzájárulhatnak az irodalmi hagyomány bővítéséhez. Különlegesen fontos szerepet kaphatnak a kondenzált szövegek a gyermek és az ifjúsági irodalomban,<sup>17</sup> az iskolai irodalmi oktatási, ill. az anyanyelvi, idegennyelvi, a szakmai oktatási folyamatokban, stb. A KT-kből eltanulhatják a tanulók a szövegredukálás alapelveit, felfigyelve az egyes szövegtípusok jellegzetes stílusjegyeire.

Dolgozatunkkal, reméljük, rá tudtunk mutatni a szöveg-invariáns - szövegvariáns oppozíció néhány jellemző vonására, s ezáltal hozzájárultunk a narratív szövegek vizsgálatához is egy narratív szövegtípus vizsgálata kapcsán.

#### Die Verdichtung literarischer Erzähltexte

Adaptation wird als eine Abart der sekundären literarischen Kommunikation eingeführt, in deren Verlauf über einen primären literarischen Text kommuniziert wird, als eine umfangreiche Textklasse, zu der auch die Verdichtung oder Kondensierung der Texte gehört. Kondensierte Texte entstehen aus dem Prototext durch Ellipse, Substitution und Veränderung und haben die Funktion, den Prototext zu ersetzen, seine Rezeption zu erleichtern und für ihn zu werben. Für die Beziehung zwischen kondensiertem Text und Prototext ist auf makrostruktureller Ebene die Übereinstimmung, auf mikrostruktureller Ebene jedoch die Abweichung charakteristisch. Die Textoperation der Verdichtung spielt in didaktischen Prozessen eine wesentliche Rolle.



Jegyzetek

- <sup>1</sup> Popovič, A.: Aspects of Metatext, Canadian Review of Comparative Literature, University of Toronto Press, Fall 1976, 225-235
- <sup>2</sup> vö.: Popovič, A. /szerk./: Literárne vzdelanie, Martin 1976
- <sup>3</sup> Dénes, I.: Az adaptációs elv az irodalmi hagyományban. Előadás az 1978. nov. 27-28-án rendezett Irodalmi hagyomány c. konferencián Dolny Kubinban
- <sup>4</sup> Az interszemiotikus adaptáció kérdéseivel foglalkozott pl. V. Zsdan, W. Orowski, M. Hopfinger és sokan mások.
- <sup>5</sup> vö. Miko, F.: A kifejezésrendszer értelmező szótára. Irodalmi Szemle XV. 1972/6, 501-510.
- <sup>6</sup> Amis, K.: Lucky Jim, Macmillan's Student Series London 1967  
"Kifejezetten haladó fokon álló tanulók, egyetemi hallgatók, iskolák számára készültek. A szöveg le van rövidítve, de az eredeti megfogalmazás érintetlen maradt."
- <sup>7</sup> Miko, F.: I.m.
- <sup>8</sup> Miko, F.: I.m.
- <sup>9</sup> Miko, F.: I.m.
- <sup>10</sup> Dénes, I.: Towards the Typology of Literary Text Adaptations  
/Kézirat a CRCL-ben/
- <sup>11</sup> Lotman, J.M.: Szöveg, modell, típus, Budapest 1973, 43-52.
- <sup>12</sup> Lotman, J.M.: I.m.
- <sup>13</sup> vö. Umeni a skutečnost /Művészet és valóság/, Praha 1976, 86.
- <sup>14</sup> Lotman, J.M.: I.m.
- <sup>15</sup> "A kezembe kerülő könyvek kilenc tizede fölös leírásokkal, fecsegő dialógusokkal és szükségtelen apró leírésekkel túlságosan bő lére van ereszelve, s ezért nem elég vonzóak, hiányzik belőlük a dinamikus erő. Még a legünnepelebb klasszikusokban is zavar a sok vontatott részlet, s így gyakran javasoltam a kiadóknak azt a merész ötletet, hogy adjanak ki

olyan átfogó irodalmi sorozatot Homérosztól kezdve Balzacon és Dosztojevszkijen át a Várázshegyig, amely mindegyik művet megszabadítaná a benne található fölösleges elemektől, s így e vitathatatlanul időtlen értékű művek új életre kelhetnének és új befolyást szerezhethetnének napjainkban."Zweig,S.:

The World of Yesterday, Lincoln 1964, 319

- 16 "alig készült el könyvem első megközelítő változatának elfogadható példánya, máris megkezdődik az igazi munkám: a kondenzálás és komponálás, e feladatot azonban nem tudom túl következetesen változatról változatra végigvinni."Zweig,S.: I.m. 320
- 17 Dénes, I.: Gyermekek részére készült irodalmi szövegátdolgozások. Előadás a Gyermek és ifjúsági irodalom c. konferencián Nyitrán 1977. szeptemberében.

Bánréti Zoltán:

#### SZÖVEGTÉMA ÉS NYELVHASZNÁLAT

Jól ismert, hogy a szövegekben gyakran találhatók olyan relációk, amelyek megjelölik a szöveg egymásra tekintettel értelmezendő részeit. Ilyen az anafora és a katafora. Halliday szerint a hátra utalással vagy előre utalással kapcsolt elemek sajátos textuális egységet adnak.<sup>1</sup> Ennek egyik eleme /anaforánál a megelőző, katafora esetében a rákövetkező elem/ előfeltételező, míg a másik előfeltételezett. Az anaforikus kapcsolatok egy tágabb értelmezésében nem csak a hátra utaló névmások, hanem lexikális kapcsolatok is anaforikusak lehetnek. Így a lexikális kohézió azon esetei, amelyek valamilyen ismétlődő mozzanatot tartalmaznak, mint az egyszerű ismétlődés, az inklúzió, a szinonimitás, általánosító kifejezések, mindezek anaforikusak lehetnek, feltéve, hogy ugyanazon referensre /denotátumra/ vonatkoznak, vagyis koreferensek. A lexikális kohézió koreferens elemei pragmatikus értelemben állhatnak az előfeltételezett/előfeltételező viszonyában. Ez összefügg azzal az elemi szabályszerűséggel, hogy a szövegeket szukcesszive értelmezzük, vagyis egy adott időpontban közöltek a szövegelőzménye és/vagy a kontextusra tekintettel interpretáljuk, illetve az írott szöveget balról-jobbra értelmezzük /legalábbis a mi kulturánkban/. Ha például egy főnévi csoport referense a szövegelőzményben már említett, akkor az újabb utalás, újabb tényállás kereteiben, csak akkor utalhat mégis ugyanazon objektumra, ha a második utalás alkalmával pragmatikusan előfeltételezzük az első utaláskor említett tulajdonságot, relációt. Ilyenkor ismert objektumról teszünk újabb közléseket. Lehetséges, hogy csak a beszélőnek a szövegből kikövetkeztethető háttér feltevéseiből adódik valaminek az ismertsége /pl. elsőre határozott névelővel utal egy objektumra/. A két esetben közös, hogy egy tágabb értelemben vett kontextusra történnek visszautalások. Ugyanis a már közölt szövegelőzmény maga is a beszélő tudáskészletének elemévé válik, melyből háttér feltevésként a további szöveghez társít egyes elemeket, más előzetesen ki nem fejtett feltevések-

kel együtt. Az 'ismertség' kritériuma magába foglalja a beszélőnek a hallgatóra vonatkozó azon feltevését, hogy a hallgató számára valamely tény szövegelméletéből, illetve a kontextusból valószínűségi következtetésekkel elgondolható, illetve megjósolható.

A lexikális anafora legalapvetőbb eseteit az inkluzív viszonyban álló, koreferens terminusok adják, feltéve, hogy az általánosabb a specifikusabb után következik. Ellenkező esetben és egyéb információ hiányában, nem jön létre világos koreferencia és így anafora sem.

/1/ Egy vizibusz nagyszerű időben szelte a hullámokat.  
A hajó valósággal ragyogott a napfényben.

/2/ Egy hajó valósággal ragyogott a napfényben.  
A vizibusz nagyszerű időben szelte a hullámokat.

A /1/ koreferens, a /2/ nem. A lexikális anafora egyuttal a tematikus folytonosságot is feltételezi. Ez teljesül /1/-re. A /2/-re ebben a formájában nem, csak ha közvetítő állításokkal megteremtjük a tematikus folytonosságot:

/2'/ Egy hajó valósággal ragyogott a napfényben.  
Ez vizibusz volt, amelyik nagyszerű időben szelte a hullámokat.

A tematikus folytonosság összefügg azzal is, hogy a szövegben referált objektumokkal kapcsolatban közölt tulajdonságok, relációk valamilyen szempontból homogenizáltak, egy-egy dimenziót alkotnak. Az ilyen dimenziók, mint a tulajdonságok, relációk halmazai definiálhatók.<sup>2</sup> Ha a szövegben referált objektumok egy-egy homogenizált tulajdonság, illetve reláció halmaznak elemei, akkor a szövegrész tematikusan koherens. Ilyen például /1/-ben a vizibusz, az idő, a napfény és a hullámok relációinak dimenziója. Amíg a /3/-hoz konstruálható egy átfogó téma /pl.: 'szép hajókról van szó', addig /4/ esetében ez hiányzik, a közlés legalábbis szokatlan és az

anafora érvénye is kétséges.

/3/ Peti látott egy szép, új fehér vizibuszt,  
Döme egy ugyanilyen vitorlást.

/4/ Peti látott egy szép, új, fehér vizibuszt,  
Döme egy ugyanilyen bolhát.

Egy másik példa a lexikális kohézió belüli anaforikus viszonyt szemlélteti. A második kiemelt szegmentum értelmezése pragmatikusan előfeltételezi az első kiemelt szegmentum értelmezését. A két szövegrész annyiban koreferens, hogy a kontextusban egyazon tényre utalnak.

/5/ Nem, ő egyáltalán nem úgy dolgozott, mint némelyik komponista, hogy leül reggel 6-kor vagy reggel 9-kor és a napi penzumát elvégzi. Ő tudott fejben dolgozni, akár a hegyen séta közben, vagy akár úgy is - néha megfigyeltem - ha valakivel beszélgetett, és az nem volt valami érdekes társalgás, akkor közben lehetett érezni, hogy most éppen valami máson, fontosabban gondolkozik.

/Szilágyi János: Kettesben, RTV-Minerva, 1976, 119./

Lényeges az az előbbi megszorítás, hogy a két szövegrész ebben a kontextusban utal ugyanarra a tényre. Vagyis az anaforikus kapcsolat nem abszolút, hanem egy olyan kontextusban konstruált, amelyet egy ember /szövegünkben Kodály/ jellemzése, mint téma ad. A Kodály személyére történő anaforikus /ő/ és elliptikus utalásokkal, az idő és térbeli, valamint más szituatív feltételek megadásával lehetővé válik, hogy a 'máson, fontosabban gondolkozik' tény a 'fejben dolgozás' lehetséges modelljeinek kereteiben értelmezzük. Példánkban tehát a szövegtéma /Kodály jellemzése/ folytonossága szükséges feltétele a lexikális asszautalásnak. Ez úgy értendő, hogy egy ember képessége valamely cselekvésre és ennek a cselekvésnek a végzése a személy azonosságának kontextusában ismétlődő mozzanatot tartalmaz: magát a szóbanforgó cselekvést. Ha két ember közül az egyikről azt állítanám, hogy

tud fejben dolgozni, a másikról meg azt, hogy beszélgetés közben képes valami máson, fontosabban gondolkozni, egyéb információ hiányában ebből nem következne, hogy ugyanolyan tényekre utalok.

A szövegtéma folytonossága egyszerűen azt jelenti egy szövegszegmentumra tekintettel, hogy a szövegrészhez, annak valószínű következményeként társítani tudunk egy lehetséges témát. A szövegtéma megváltozása két olyan szövegszegmentum határát jelzi, mely szövegrészek mindegyikéhez társítható egy-egy /különböző/ lehetséges téma. Mivel a szövegek egészéhez általában a lehetséges témák egy hierarchiája tartozik, ezért egy szövegnek többféle tematikus szegmentálása is lehetséges, a feltételezett téma általánosságától vagy specifikusságától is függően.

A téma folytonossága/változása az anaforikus névmások használata szempontjából is lényeges. Az alábbi példákat ennek szemléltetésére konstruáltuk

- /6/ Peti felugrott a tizedik emeletre meglátogatni  
Dömét, de Döme nem volt otthon.  
Peti felugrott a tizedik emeletre meglátogatni  
Dömét, de ő nem volt otthon
- /7/ Peti felugrott a tizedik emeletre meglátogatni  
Dömét, de Peti gyorsan visszatért.  
Peti felugrott a tizedik emeletre meglátogatni  
Dömét, de gyorsan visszatért.

A /6/-ban a névmás Dömére utal vissza, a /7/-ben viszont elhagytuk a névmást. Az anafora és az ellipszis közti választás nem tetszőleges. Az alábbi változat grammatikailag hibás, legálábbis nem egyértelmű:

- /7'/ Peti felugrott a tizedik emeletre meglátogatni  
Dömét, de ő gyorsan visszatért.

A névmás használata /7'/-ben azt látszik jelezni, hogy Döme tért vissza gyorsan, holott az eredetileg Petire vonatko-

zott. Az anafora és az ellipszis közti választás lényeges feltételeit példáink tematikus viszonyai adják. A /7/-ben folyamatos a téma, Petiről szólnak a közlések. A /6/-ban viszont változik a téma, az első tagmondat Petiről, a második Döméről szól. Ezekben a példákban tehát folyamatos téma esetén a tematikusan legexponáltabb összetevő ellipszisé, változtatott téma esetén az anaforát volt szükséges választanunk. A kettő felcserélése hibás vagy kétértelmű közlést eredményez. Lényeges, hogy a névmás anaforikus használata ellenére, a rákövetkező kontextust is figyelembe vettük. A másik igen fontos különbség a folyamatos téma melletti ellipszis és a változtatott téma melletti anafora között, hogy amíg az anafora nem kötelező, / a /6/ első változata is jó/, addig az ellipszis kötelező, / a /7/ első változata nem jó/. Dahl más összefüggések kontextusában lengyel mondatok között mutatott ki hasonló jelenségeket.<sup>3</sup> A példákban feltételeztük, hogy a tematikus azonosság egyuttal koreferens.

Nem célunk az anafora problematika részletezése. Az előbbi, partikuláris példákban azonban van egy számunkra fontos mozzanat. A példák ugyanis rokon vonásokat tartalmaznak, olyan értelemben, hogy bennük a lexikális kohézióval vagy a névmás használattal összefüggő anaforához tematikus feltételek is szükségesek voltak. Bizonyos esetekben a téma folytonossága, fenntartása, más esetekben a téma megváltoztatása adták ezeket a feltételeket. Megsértésük esetén az anaforikus és koreferenciális viszonyok megváltoztak, vagy megszűntek. Ezek az összefüggések azért fontosak számunkra, mert motivációt adnak arra, hogy feltételezzük: a szövegtéma bizonyos szemantikai és pragmatikai szinteken nemcsak valószínű következménye valamely szövegrésznek, hanem más szempontból feltétel a szövegépítkezésben. A szöveg egyes mondatai azáltal válnak egymáshoz viszonyíthatóvá, hogy a szöveg témájához viszonyítottuk őket. Másszóval a téma olyan szempont, viszonyítási pont, melyre a szöveg mondatai különféleképpen vonatkoztathatók, és ezáltal válnak egymáshoz is viszonyíthatóvá az adott szöveg kontextusában, ezáltal lehet a szöveg koherenssé. A szövegek megalkotásában ez például

megnyilvánul abban, hogy a téma szelektálja a lehetséges folytatások körét, vagy abban, hogy a beszélő az általa közölt, partikuláris tényállások kereteként feltételez bizonyos témát, és az egyes tényeket olyan relációkkal viszonyítja, olyan időben és modalitásban tartja, hogy ez a téma létrejöjjön, azaz, valószínű következménye lehessen a kifejtett szövegnek. A témafeltétel és a szempont jellege közötti viszony: az aktualizálódás. A téma mint feltétel a szövegkonstruálásban szempontként működik, aktualizálódik.

A pszicholingvisztikai kutatások szerint, amikor valaki hallgatni vagy olvasni kezd egy szöveget, vannak bizonyos feltevései a témára vonatkozóan, és ezeket a szöveg felfogása közben igazolva látja, vagy megváltoztatja, vagy elveti és újakat alkot. Amennyiben a közlések egymáshoz és a feltételezett témához viszonyított elrendezését vagy értelmezését teoretikusan vizsgáljuk, akkor ezt úgy végezzük, mintha a téma már eleve adott lenne, egy bizonyos, rövid szövegszegmentum számára. Ez az állapot egy szövegszegmentum megértése végső fázisának nagyon absztrakt modellje. Mivel feltételezhető, hogy a beszélők olymódon építik a szövegeiket, hogy azokat céljaik szerint lehessen értelmezni, belőlük következtetéseket levonni, ezért megvizsgálható, hogy egy rövidebb szövegszegmentum felépítésének egyes mozzanatai miképpen viszonyulnak a szegmentum egészének eredményéhez, témájához.

A kísérleti helyzetekben végzett vizsgálatok másik típusa közvetlenül a szövegtémára irányult. Az egyik legátfogóbb tesztelést Jones végezte.<sup>4</sup> Egy adott szövegre szintaktikai és szemantikai változatokat készített és a kísérleti személyeket a szövegtéma megállapítására kérte. A témát az alanyok számára ő is úgy jellemezte, mint olyan lényegi kijelentés/eke/t, amely/ek/ről a szöveg szól. A szintaktikai változatokhoz a következőképpen jutott: az eredeti szöveg mondatainak sorrendjét teljesen megfordította /megfelelő kötőszókkal és utalószavakkal/, vagy az eredeti szöveg mondatainak sorrendjét párokban fordított-



ta meg /tehát: az átalakítás eredményeként keletkezett szöveg a 2, 1, 4, 3, 6, 5, 8, 7. rendezésű volt az eredetihez képest/. Amennyiben az eredeti szövegben volt olyan mondat, amely közvetlenül jelölte a szövegtémát /topic mondat/, akkor ezt a mondatot egyik változatban a szöveg elejére, másokban a végére tette. A szemantikai változatokat az eredeti szöveg szemantikai előfeltevései és implikációi explikálásával, vagy az eredeti változatba illesztett kötőszókkal; vagy az eredetileg anaforikusan vonatkoztatott információk teljes formájukban történő megismétlésével; vagy szinonim lexémák és szinonim mondatok segítségével; vagy az eredeti szöveget összefoglaló, parafrázizáló summarizációval alkotta meg.

Jones száznolcvan egyetemi hallgató és száztíz gimnazistakorú kísérleti személlyel végezte vizsgálatát. Mind az eredeti szövegekre, mint ezek szintaktikai és szemantikai változataira vonatkozóan felmérte, mit tartanak az anyanyelvi beszélők a szövegek témáinak és teljesítményük miképpen függ a változat típusától. A legfontosabb eredmények a következők voltak. Az eredeti szöveg típusától /műfajától/ is függően, a szemantikai változatokban növekedett a sikeres téma-azonosítások aránya, míg a szintaktikai változatokban csökkent. Kivételt képez a mondatok sorrendjének teljes megfordítása, ez a téma-azonosítás szempontjából semleges. A sikeres téma-azonosítások számának növekedése azzal magyarázható, hogy a szemantikai változatok az eredeti szöveg kontextusaként adott implicit jelentéseket, az előfeltevések, és az implikációk állításával, a kötőszók és a szinonim kifejezések beiktatásával explikálták. Itt is van egy kivétel: az összefoglaló parafrázizáló változatokban csak olyan, egyébként partikuláris esetben növekszik a sikeres téma-azonosítás mértéke, amikor a többi szemantikai változatban csökken. Ez akkor fordul elő, ha az eredeti szöveg implicit jelentését a megértést már nehezítő, túlzott részletességgel fejtik ki.

Jones a tesztelt szövegekre nem szinguláris témát, hanem egy-egy témahierarchiát állapított meg. A témahierarchia legfel-

ső szintjét nevezi elsődleges témának, amely a szövegegész témája. A következő szinten vannak a másodlagos témák, amelyek egy-egy szövegsegmentumhoz tartoznak. Ezt azért fontos megjegyezni, mert az említett tesztelésekben a sikertelen téma-azonosítás nem azt jelenti, hogy a beszélők egyáltalán nem tudták megállapítani a témát, hanem azt, hogy a téma szintjében tévedtek, például a másodlagos témát elsődlegesnek tartották.

A vizsgálat egyik legfontosabb tanulsága, hogy ha a beszélő által a szöveghez kapcsolt háttér feltevéseket kifejtjük, explikáljuk, akkor:

- a./ az eredeti szöveg témái megmaradnak,
- b./ a sikeres téma-azonosítás aránya megnő,
- c./ a kifejtett változathoz, az eredeti témák mellett, újabb valószínű témák kapcsolhatók, de ezek egy osztályt alkotnak az eredeti szöveg témáival.

A másik fontos tanulság Jones szerint, hogy egy szöveg átfogó megértése feltételezi egy valószínű kontextus konstruálását a szöveghez. Ez a kontextus magából a szövegből valószínűsíthető. A szöveg egészének vagy paragrafusának témájára a kísérleti személyek pedig az explicit szövegből és a kontextusából /együttesen/ következtettek.

Mivel ugyanazon explicit szöveghez több, egymással kompatibilis kontextus rendelhető, ezért valószínű kontextusokról és valószínű témákról indokolt beszélni. Jones egy közgazdasági kérdésekről szóló szöveggel kapcsolatban például kimutatta, hogy ennek értelmezését, kontextusának és témájának megállapítását két különböző módon végezték a kísérleti személyek. Az egyik csoport a szöveg produkálójára vonatkozóan informáló szándékot és ezzel kapcsolatos attitűdöket tételezett fel. Ez a csoport a szöveg témáját egy vagy több leíró állításban közölte, mint egy beszámolót a szövegből következő tényekről. A másik csoport a szöveg produkálójának befolyásoló, meggyőző szándékot és ezzel kapcsolatos attitűdöket tulajdonított. A témát értékelő, komment-

táló kijelentésekben adta meg, ami arra utalt, hogy a szövegben állított tényeket következményeikre tekintettel értékelte, a feltételezett kontextusból kiindulva.

A fentiekben említett és más kísérletes vizsgálatoknak közös jellemzője, hogy a tesztelt beszélők a témát /melyet csak intuitíven irtak körül számukra/, propozicionális jellegűnek fogták föl, vagyis olyannak, ami igaz /érvényes/ módon következhet a szövegből és a kontextusból.

A szövegtémának a szövegalkotásban és megértésben játszott szerepe nem magyarázható kizárólag az általános kognitív képességek alapján. A következőkben először röviden megemlítünk néhány, a témával is kapcsolatos pragmatikai konvenciót. Érintjük az anaforikus viszonyok olyan osztályának vizsgálatát, amely a szövegtémának bizonyos nyelvhasználati szabályokban történő megjelenését mutatja.

A természetes nyelvtől formálisan nem elkülönülő meta-nyelvi funkciót gyakran arra használják a beszélők, hogy tisztázzák a közlőnek szövegéhez társított feltevéskészletét, vagyis a kontextust. Ezen a kereten belül a hallgató kérdésessé teheti a szöveg témáját, felvetve a kontextusból és a kifejtett szövegből következő témák különféle alternatíváit. Mindennapi beszélgetésekben például gyakoriak az ilyesfajta kérdések:

/8/ Miért mondd ezt éppen nekem?

Miről beszélsz?

Hogy érted ezt?

Mit akarsz ezzel mondani?

Most állítod vagy kérdezed?

Baker figyelt fel arra, hogy a beszélgetések pragmatikai szabályozásában lényeges szerepet játszik a közlő kritikus, ön-kritikus kontrollja, mellyel igyekszik elejét venni a félreértéseknek vagy a hallgató kritikájának.<sup>5</sup> Említettük, hogy a beszé-

lőnek a hallgatóra vonatkozó különféle feltevéseit a kontextus részeként definiáljuk. Amennyiben a beszélőnek vannak feltevései arra, hogy szövegét miképpen értelmezheti a hallgató, akkor képes számolni annak lehetséges válaszaival. Előfordul, hogy a beszélő megsért valamilyen pragmatikai konvenciót. Ilyenkor, illetve ezt megelőzően mentegetődzhet. Ezt a hallgató úgy értheti, mint a megsérteni szándékozott vagy megsértett pragmatikai szabály felfüggesztésére irányuló javaslatot. Ha például a beszélő valamilyen tény vagy értékelés igazságát, érvényét kívánja igazolni, akkor ennek a ténynek, értékelésnek a szövegéből /érveiből/ következtetnie kell. Ezt azonban különféle módon fel lehet függeszteni. Például:

/9/ Nem akarom most részletezni, de jó okom van arra,  
hogy azt mondjam: .....  
Sok mindent mondhatnék erről, de elégedj meg azzal,  
hogy: .....

A mentegetődzés gyakran kifejezetten a szöveg témájára irányul. Rendszerint azt jelzi a beszélő, hogy a kontextusból, beleértve az addig megtett közléseket, az adott témára tekintettel nem következik, amit mondani fog. Például:

/10/ Nem akarok eltávolodni a témától, de .....  
Lehet, hogy nem tartozik ide, azonban .....  
Ez valószínűleg nem az, amit kérdeztél, de ....

A metanyelvi funkcióju nyelvhasználat ilyen és hasonló eseteiben mint a /8/, a /9/ és a /10/, az látszik a legfontosabbnak, hogy ugyanazon típusu nyelvhasználat segítségével utalnak a beszélők a szövegek kontextusára, értelmére és témájára. Legtöbbször csak az ilyen utalások situációjának idő és térbeli koordinátáinak elemzése után dönthető el, hogy a kontextusra, az értelemre vagy a témára irányulnak-e.

A szövegépítkezés tematikus mechanizmusát illetően fontosak lehetnek az anaforikus viszonyok bizonyos típusai.

Nézzünk két példát:

/11/ És olyan pimasz voltam, hogy egyszer a gyerek fejét megcsináltattam cementből, úgyhogy a mikor Mészáros Ági átvette a síró gyereket, rögtön el is ejtette szegény, mert jó pár kilóval több volt a megszokottnál. Félhavi gázsim bánta ezt a kis tréfámat.

/Szilágyi János: Kettesben, RTV-Minerva, 1976, 170/

/12/ Annak idején egy-egy ilyen fegyelmezetlenségért, a pontatlan szövegmondásért, szóval bármilyen kihágásért nagyon kemény büntetések szabtak ki a színészekre. Ez a rendszer ma is érvényben van? Nem.

/Szilágyi János: Kettesben, RTV-Minerva, 1976, 170/

A szövegben kiemelt anaforikus főnévi csoportok a szöveg-előzmény egy részleges témáját közlik.

Az 'Ez az x' formáju, anaforikus főnévi csoportban található kifejezések nem fordulnak elő a szöveg-előzményben. Ennek ellenére határozottak, ami az 'ismertségre' utal. Az anaforikus főnévi csoport által referált tény a szöveg-előzmény egy valószínű következménye. Ezt úgy értjük, hogy a főnévi csoporthoz tartozó egzisztenciális vagy lexikális előfeltevések valószínűen következnek a szöveg-előzményből. Az 'ez' névmás nem deiktikusan, hanem anaforikusan szerepel és a szöveg-előzményre, mint egészre utal vissza. Ezzel azt a pragmatikus előfeltevést társítja a főnévi csoporthoz, hogy az azonos azzal, amiről addig szó volt. A főnévi csoport tematikus textuális előfeltevéssel kapcsolódik, ha a szöveg-előzményből valószínűen következnek a hozzátartozó egzisztenciális előfeltevések, és ezek kombinálódnak az említett pragmatikai előfeltevéssel. Igen lényeges, hogy az ilyen főnévi csoportok kifejezetté teszik az előzmény témáját. Ilyen típusu a /11/. Amennyiben pedig a főnévi csoport kohéziós textuális előfeltevésekkel kapcsolódik, akkor a szöveg-előzményből valószínűen következnek a főnévi csoport lexikai előfeltevései,

kombinálódva az előbbi pragmatikai előfeltevéssel. Ezek a főnévi csoportok a szövegelőzmény témájának egy összetevőjét, illetve lényegi jegyét teszik kifejezetté. Ilyen típusu a /12/. A következtetési relációkban a beszélő tudás és hiedelem készlete, értékelései - mint háttér feltevések - gyakran játszanak közvetítő szerepet a premissák és a következmény között.

#### Textthema und Sprachgebrauch

Die grammatische Verwendung der Anaphorik wird durch die Kontinuität des Textthemas bestimmt, letzteres wird durch homogenisierte Eigenschaften bzw. Relationen konstituiert. Das Thema funktioniert in der Konstruierung von Texten als Gesichtspunkt und in der Textrezeption muss auch der Rezipient Annahmen hinsichtlich des Textthemas formulieren. Das Thema wird von dem expliziten Text und dem Kontext abhängig bestimmt und hängt mit Vorwissen, Vorannahmen und pragmatischen Konventionen zusammen. Das Textthema wird in metasprachlichen Äußerungen, die den Verlauf von Gesprächen regeln, offen thematisiert und die zusammenfassende Anapher nimmt auf das Textthema Bezug.

#### Jegyzetek

- <sup>1</sup> Halliday /1976/ 4, 329-332.
- <sup>2</sup> Dijk /1977/ 96.
- <sup>3</sup> Dahl /1976/ 44.
- <sup>4</sup> Jones /1977/
- <sup>5</sup> Baker /1975 / 43.

Irodalom

- Anderson, Alan Ross - Belnap, Nuel, D. /1975/: Entailment.  
The Logic of Relevance and Necessity. Vol.1. Princeton  
UP, New Haven
- Baker, Charlotte /1975/: This Is Just a First Approximation,  
but ... in: Papers from the Eleventh Regional Meeting,  
CLS, 1975., 37-47.
- Bánréti Zoltán /1978/: A szöveg interpretációja és témája /kézirat/
- Bellert, Irena /1970/: On a Condition of the Coherence of Texts;  
Semiotica 4, 335-363.
- Dahl, Östen /1976/: What os New Information? in: Enkvist, N.E. -  
Kohonen, V. /szerk./: Reports on Text Linguistics, Approaches  
to Word Order /1976/, 37-50.
- Van Dijk, Teun /1977/: Text and Context, Explorations on the  
semantics and pragmatics of discourse, Longman, London and  
New York.
- Halliday, M.A.K. - Ruqaiya Hasan /1976/: Cohesion in English,  
Longman, London.
- Hiz, H. /1976/: On some General Principles of Semantics of Natural  
Language, Philosophica, 18, No. 2.
- Jones, Linda Kay /1977/: Theme in English Expository Discourse,  
Jupiter Press. /Edward Sapir Monograph Series in Language,  
Culture and Cognition, 2/
- Kelemen János /1976/: Szöveg és jelentés, in: Telegdi Zsigmond  
/szerk./: Általános Nyelvészeti Tanulmányok XI., Akadémiai  
Kiadó Budapest, 183-196.

Martonyi Éva:

## REALISTA SZÖVEGEN VÉGZETT SZEMIOTIKAI GYAKORLATOK PROBLÉMÁI

### A.J. Greimas Maupassant-elemzése

Greimas a szemiotikus találkozását a szöveggel az etnologus munkájához hasonlítja, aki különbözőségének tadatában, de szimpátiával eltelve, korábbi és megfelelően szervezett tudásával felvértezve indul a kutató munkára, és bár tevékenysége olykor gyümölcsöző, gyakran kénytelen kétségbevonni az előregyártott magyarázatokat, ha olyan tényekkel találkozik, amelyek biztosnak vélt ismereteivel nem esnek egybe.

Greimas a szöveget szintagmatikus szerveződése oldaláról közelíti meg, amely elv tulajdonképpen csak egyik a szövegmegközelítési módok közül és amely elsősorban a szegmentumokra való tagolódást vizsgálja, a szabályszerűségek felismerésére, és főleg azoknak a modelleknek a felismerésére törekszik, amelyek a narratív szerveződés előreláthatóságára vonatkoznak. Elvben nem zárja ki, hogy e modelleket mindenfajta szövegre alkalmazhassa, sőt bizonyos extrapolálások révén az emberi magatartásokra is kiterjeszthetőnek véli. Greimas tehát igen közel áll ahhoz, hogy a szemiotikát egyetemesvilágmagyarázattá szélesítse, jóllehet korábbi műveiben inkább konkrét szövegek vagy szövegegyüttesek /pl. Bernanos világa/ elemzésére szorítkozott.

Módszertani alapvetésként Proppot idézi, aki hallatlan nagy hatást gyakorolt a francia szemiotikai iskolára. Greimas nemcsak épít a Propp által felvázolt kategóriákra és funkciókra, hanem kutatási elvként is a proppi gondolatot fogadja el, miszerint az egyszerűbbtől az összetettebb felé célszerű haladni.

A Maupassant-szöveg elemzése 1976-ban jelent meg<sup>1</sup> és a bevezetőben Greimas összefoglalja a szemiotika válságának tüneteit és okait. Az első hiba véleménye szerint a proppi



séma tulságosan mechanikus alkalmazása. E séma egyszerű rávetítése az irodalmi alkotásokra egyáltalán nem növeli ismereteink számát a narratív szerveződés mikéntjére vonatkozóan és egyáltalán nem tud számot adni a tanulmányozott szövegek specifikusságáról. Másodszer: ha az irodalmi szemiotikai kutatás nem-reprezentatív, modern és a végletekig kidolgozott szövegeket választ, akkor eljuthat ugyan bizonyos heurisztikus értékekhez, új koncepciók kidolgozásához, de mindezek csak az irodalmi kritika új szempontjaiként érvényesülhetnek és nem segítik elő a szemiotika általános fejlődését. Harmadszor: gátlólag hat a szemiotika fejlődésére két ellentétes álláspont, az egyik minden egyes szöveg egyedi voltára hivatkozik, a másik pedig arra, hogy minden szöveg végtelen szánu módon olvasható. Az első nézetet vallók azt állítják, hogy minden egyes szöveg számára külön nyelvtant kell konstruálni, míg a második nézet szerint, ha a szöveg autonóm kódok sokaságának terméke, akkor az egység elve csak valami egyéb, metafizikus mélységben kereshető, amelynek megragadására a szemiotikai eszköztár alkalmatlannak bizonyul.

E három pontban összefoglalt okok tulajdonképpen nemcsak a szemiotika válságának jellegére világítanak rá, hanem a kivezető utat is megmutathatnák. Az első a módszertani kérdésekre utal. Ha a proppi séma elégtelennek bizonyul komplex irodalmi szövegek elemzésére, nyilvánvalóan további finomításra szorul. Ezt az utat követi Greimas vagy pl. Bremond is. A második ok nagyon lényeges kérdésre tapint rá, nevezetesen arra, hogy a választott kutatási tárgy szükségképpen befolyásolja a kutatási módszert. Greimas Maupassant-elemzésében ez a kérdés sajátosan vetődik fel, erre a továbbiakban térünk ki. A harmadik pontban megjelölt nehézségek, amelyek a szövegek egyedi mivoltára és az olvasatok sokféleségére vonatkoznak, arra utalnak, hogy a szemiotikai apparátus még mindig nem eléggé kidolgozott, és nem tud megfelelőképpen számot adni sem a szövegek egyediségéről, sem pedig sokféleségükről. Greimas elismeri, hogy a hiba ténylegesen az alkalmazott eszközök elégtelen voltában rejlik "Ha nem vagyunk képesek felismerni bizonyos szövegek szintagma-

tikus koherenciáját, vagy az azok alapját képező szemantikus univerzum szisztematikus jellegét, akkor ezt nem szabad összekeverni a koherencia vagy a rendszeresség meglétének tagadásával."<sup>2</sup>

Az egyetlen lehetséges megoldásnak az általa követett módszer tűnik számára; az, hogy egy aránylag egyszerű, kissé divatjamult író elbeszélését választja, és megpróbálja gyakorlati úton felderíteni, hova vezet ez az út. Így esik tehát választása Maupassantra. A kiválasztást motiválja még az a tény is, hogy az elbeszélés műfajilag viszonylag közel áll a meséhez, továbbá, hogy Maupassant szövegeit szinte mindenki ismeri, és hogy kissé kimentek a divatból, modern újraértelmezések nem zavarják a szemiotikus munkáját.

Ezzel kapcsolatban felmerül egy nagyon lényeges kérdés, nevezetesen a műfajok kérdése. Greimas szerint bármely irodalmi szöveg tanulmányozása szükségképpen felveti annak valamilyen "szociolektális univerzumban" való elhelyezését. "Amennyiben irodalmi univerzumokon olyan szövegklasszifikációkat értünk, amelyek megfelelnek a kulturális szférák dimenzióinak /vagy olykor az önmagukban vett és zárt társadalmak határainak/ és amelyeknek etno-taxionomiákban megnyilvánuló formája van, amely formák meghatározzák - megkülönböztető kategóriák és megfelelő lexikalizáció segítségével - új diszkurzusok /discours-ok/ további produkálódását; és ha feltételezzük, hogy ezeket a "természetes" klasszifikációkat mint "műfajelméleteket" tehetjük nyilvánvalóvá, ill. ily módon írhatjuk körül őket, akkor látni fogjuk, hogy Maupassantéhoz hasonló irodalmi szöveg leírásának megkísérlését azzal a kérdésfeltevéssel kell kezdenünk, milyen mértékben írjuk le ugyanakkor a tizenkilencedik századi francia próza valamely realista szövegét."<sup>3</sup>

Greimas azonban elsősorban nem mint realista szöveget tanulmányozza a szóbanforgó elbeszélést. Kétségei vannak ugyanis afelől, vajon az ilyen kérdésfeltevés eredményekre vezethet-e.

Szerinte a szemiotikai inspirációju kutatások a fantasztikus vagy a realista műfajokra vonatkozóan inkább újabb kérdéseket vetettek fel, semmint válaszokat adtak. Szerinte "nemcsak, hogy nem létezik szöveg, amely tökéletes megvalósítása lenne egy műfajnak, de a műfaj, mint időn kívüli organizáció, logikailag megelőz minden szövegbeli megnyilvánulást. Állítható-e tehát, hogy létezik a 'realista diszkurzus', amelynek megvan a saját organizációja, az irodalmi univerzumoktól és azoktól a kulturális szféráktól függetlenül, amelyekbe tartozik és amelynek állandósult strukturális tulajdonságait olymódon lehetne felismerni, mint pl. a közmondásokét vagy a találókérdéseket, legyenek azok európaiak, afrikaiak vagy ázsiaiak? Hogyan emelhető a realizmus egyetemes koncepció státuszára?"

A műfaji meghatározottság kérdése különösen élesen vetődik fel a XIX. század második felében a francia irodalomban, amikor két áramlat a realista és a szimbolista címke alatt látszólag kibékíthetetlenül áll szemben egymással. Hogyan lehet az, hogy egy generációhoz tartozó, ugyanolyan szociolektális univerzummal rendelkező emberek olyannyira különbözzenek produktumaikat illetően? Sőt, ami még ennél is több, gondolkodási módjukat és formáikat illetően is? Elképzelhető-e, hogy bizonyos elemzésekkel feltárható lenne, hogy e kétfajta diszkurzus valamilyen szinten mégiscsak összehangolható? Másszóval, bebizonyítható-e, hogy Maupassant legalább annyira szimbolikus, mint amennyire realista? Greimas nem kerülheti el a kérdést, bár mindenekelőtt olyan szemiotikai jellegek feltárására törekszik, amelyek valamiféle leltár, vagy katalógus készítése céljából a későbbiek folyamán generalizálhatók.

Amennyiben Greimas az irodalmi műfajokat említi, azzal szükségszerűen együtt jár a gondolat, hogy az általa vizsgált elbeszélést nem tekintheti teljes mértékben függetlennek a szöveget létrehozó objektív és szubjektív körülményektől. Az általa "szociolektális univerzumnak" nevezett kategória nem független a társadalmi környezettől, ha annak meghatáro-

ző jellegét nem is fogadja el teljes egészében. Az elemzést néhány ponton mégis összefüggésbe hozza a kérdéssel, nemcsak a már említett szimbolizmus-realizmus relációban, hanem az írói attitűdre vonatkozóan is /pl. hazafiság, ateizmus/.

Visszatérve a metodológiai megoldásokra, lényegesként említendő, hogy Greimas a szöveget kitérőkkel és visszautalásokkal végső soron lineárisan és szintagmatikusan vizsgálja. Ez nem jelenti azonban a paradigmátikus vizsgálat teljes kizárását /vö. Courtès/. Eljárása továbbá saját bevallása szerint autodidaktikus. Ezen azt érti, hogy a lehető legnagyobb számú szöveg-tényt /"fait textuel"/ igyekszik megvizsgálni, de minden szegmentumra, minden szekvenciára nézve a lehetőségekhez képest változtatja a szempontokat és a súlypontokat, igyekezvén ily módon a szöveg-variánsokat metodológiai variánsokkal megtoldani.

A körülhatárolt és részleges elemzésekkel olyan metodológiai modellt kíván felépíteni, amely szerinte pillanatnyilag legjobban megfelel a szemiotikai kutatás stratégiájának. Valahányszor új, még nem analizált jelenséggel találja magát szemben, oly módon építi fel annak reprezentánsát, hogy a modell általánosabb legyen annál, mint amit a vizsgált tény megkövetel, hogy a megfigyelt jelenség a modellnek, mint csak egyik változata jelenhessék meg. Így vezet el a szöveg-gyakorlat elméleti megfontolásokhoz is, amelyek tulmennek a szöveg egyediségén, a problematikákat operációs fogalmakká és metodológiai paraméterekké alakítja, amelyek később alátámaszthatók, illetve részlegesen cáfolhatók.

A szöveget előzetes induktív és interpretatív megközelítése alapján szekvenciákra bontotta. Ezekből tizenkettőt vélt fedezni, amelyek címmel ellátva alkotják a könyv fejezeteit és egyben az elemzés egységeit. Maupassant A két barát c. elbeszélése röviden arról szól, hogy két barát, Morissot és Sauvage a körülzárt, éhező Párizsból kiszökik, hogy kedvenc időtöltésének, a horgászatnak hódolhasson és végre jóllakhasson. A poroszok

elfogják őket, a porosz tiszt halállal fenyegeti őket, hacsak el nem árulják a jelszót. A két barát azonban nem szól semmit, mire a poroszok kivégzik őket, holttestüket a vízbe dobják, majd a porosz tiszt jóízűen elfogyasztja az általuk fogott halakat. Az egyes fejezetek címe: Párizs, a barátság, a séta, a keresés, a béke, a háború, a fogság, az újraértelmezés, a vizsautasítás, a halál, az eltemetés és az elbeszélés lezárása. A szöveg felosztása több szempontból végzett elemzés eredménye. A szempontok a következők: tér-idő koordináta, grafikai, forikus<sup>5</sup>, aktoriális, topikus és logiaki szétválasztás.

A szöveg szerveződésének nagy vonalai a lépcsőről lépésre történő olvasás /"lecture"/ folyamán bontakoznak ki. Láthatóvá válik, hogy az elbeszélés két egymást követő elbeszélésre tagolódik, mindkettőben két korrelált narratív program valósul meg, az alanyé és az anti-alanyé. A programok egységét az izotópiák biztosítják.

Mielőtt az izotópia kérdésére térnénk, érdemesnek látszik megemlíteni néhány olyan szöveg-produkáló mechanizmust, amelyek kiindulópontként szolgálhatnak további elemzésekhez. Ezek a kognitív és pragmatikus dimenzió az elbeszélésben, az anaforizáció és a kioldás és a bekapcsolás mechanizmusa.

Greimas felismeri, hogy minden elbeszélés legalább két történetet tartalmaz, az alanyét és az anti-alanyét. A két történet formai szerkezetében nem különbözik, pusztán morális színezetük lehet pozitív vagy negatív. E kettőződés azt jelenti, hogy a narratív sémát úgy kell tekinteni, mint ami kétféle narratív utvonalból /"parcours narratif"/ tevődik össze. A két utvonal találkozási szükségzerű és az alanyok konfrontációjában jelenik meg. A konfrontáció jelenti a narratív séma fordulópontját /"pivot"/. A konfrontáció lehet polémikus vagy tranzakcionális. Az első esetben küzdelemre kerül sor, a másodikban értéktárgyak cseréjére. Az emberek közti kapcsolatban az első az osztályharc, a második pedig a társadalmi szerződés gondolatának felel meg. Greimas szerint a figuratív jellegű narratív diszkurzusban a megismerő

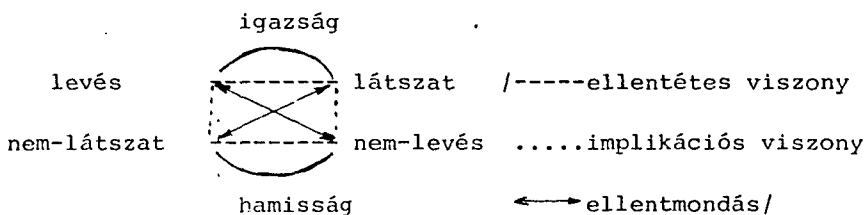
dimenzió a szóbeli szövegeknek írásbelivé válása során egyre nagyobb szerepet játszik. A megismerő dimenzió képes saját narratív programokat is kialakítani, szerepet játszhat a kompetenciák megszerzésében, sőt saját figuratív síkok kidolgozására is alkalmas.

Az anaforizációt, illetve a kataforizációt Greimas szöveg-produkáló mechanizmusként elemzi. Ugy véli, hogy a diszkurzív permanencia nagyrészt az anaforizációs, illetve kataforizációs eljárásokon alapszik.

A kioldás és bekapcsolás /"débrayage", "embrayage"/ mechanizmusai egyenlőtlen és változó távolságot hoznak létre az enunciáció és az enunciált követelményei között, ami grammatikai produkciójuk módja szerint határozható meg. Greimas úgy véli, hogy a leíró, a párbeszédes és a narratív diszkurzív egységek elsősorban kioldási és bekapcsolási módjaik által definiálhatók.

Visszatérve az izotópia kérdésére, Greimas felderíti, hogy az egész elbeszélés az igazmondás izotópiáján alapszik. Az egyik alany narratív programja mint a látszat győzelme és a lét kudarcra jelenik meg, a másiké pedig látszólag kudarcra, de valójában győzelemmel végződik. /Két barát - ill. porosz tiszt./

Ezt a szemiotikai négyszöget a következőképpen ábrázolja.



Az elbeszélés elejétől végig azon alapszik, hogy valami nem az, mint aminek látszik. A két barát nem kém, mint ahogyan a porosz tiszt feltételezi, sőt a kozmikus dimenzióban sem

ugy jelennek meg a dolgok, amilyenek valójában. Az ég sem az, aminek látszik, sőt a víz sem.

Ezzel kapcsolatban dolgozza ki Greimas az idiolektális és szociolektális univerzumak lehetséges kapcsolatait. Maupassant idiolektális univerzuma a XIX. századi francia kulturális kontextusban megnyilvánuló szociolektális univerzumhoz kapcsolódik. A szemiotika által felállított modellek, az individuális és kollektív modell összevetése alapján igyekszik Maupassant idiolektális szemantikai univerzumát közelebbről is meghatározni. A jelenlegi kutatási stádiumban azonban pusztán annak konstatálásával éri be, hogy a két struktúra homologizációja Maupassant-nál sajátosan jelenik meg. Maupassant univerzuma az ún. individuális modellel homologizálhatóként jelenik meg, és csak ritkán utal a kollektív modellre.

Greimas ezzel mindössze fel akarta hívni a figyelmet a "szemantikai eredetiség" koncepciójának egyik lehetséges megközelítési módjára.

Viszont e strukturák elemzése tette lehetővé számára, hogy az eredeti interpretációt kibővítsse. Az ég szerepéből indul ki, amely a szövegben diszforikus<sup>6</sup> konnotációval jelenik meg, ürességével tüntet. Greimas itt ismét kívülről, kulturális kontextusból veszi az elemzés kiindulópontját: "Nyilvánvalóan lehetetlen az égről úgy beszélni, hogy ne utaljunk keresztény megjelenítési formáira, amelyek tulajdonképpen kollektív hiedelmeken alapulnak, egyszerre axiológiai és ideológiai mezőt alkotnak, szociolektálisak, amelyekhez viszonyítva definiálódik a Maupassantnak nevezett kijelentő /"énonciateur"/ idiolektális ábrázolása."<sup>7</sup> Ezzel a kiindulóponttal már meg lehet keresni az elbeszélés azon információit, amelyek az újfajta értelmezést lehetővé teszik. Lehetővé, de nem szükségszerűvé. Mindezt egészen odáig lehet vinni, hogy az olvasás egészen új figuratív izotópián nyugszik, mint ami az első elemzésből nyilvánvalónak látszott.

Ezek után fel kell tenni a kérdést: Mitől függ, hogy az

elbeszélésnek több olvasata lehetséges? Mindenekelőtt az olvasó receptív kompetenciájától, attól, hogy képes-e az író /"énonciateur"/ által explicite kifejtett izotópiákból kiindulva új figuratív izotópiákat létrehozni. Hibás lenne azonban annak feltételezése, hogy mindent vissza lehet vezetni az olvasó szubjektív kompetenciájára és a lehetséges olvasatok végtelessége teóriájára. A pluri-izotópikus szövegek kompetenciáját nem az olvasó, hanem az író részéről kell feltételeznünk. Ennek a kompetenciának az intézményesítése nem más, mint a parabolikus diszkurzus elismerése. "Parabolákban beszélni nem más, mint az egyik izotópiát a másikba átfordítani"<sup>8</sup> - mondja Greimas. Ha ennek meglétét elismerjük a századi francia irodalomban, akkor könnyen kimondhatjuk, hogy Maupassant ehhez a mitikus, szimbolista írásmódhoz /"écriture"/ kapcsolódik.

Visszatérve most már az elbeszéléshez, az izotópiák modulációjának lehetősége is csak erősíti az elbeszélés alapizotópiáját, nevezetesen az igazmondás játékaletét, hiszen az egész elbeszélés is ebbe illeszthető. Az elbeszélés sem az, aminek első pillanatra látszott; miközben a valóság és az illúzió átmeneteit valósítja meg, valamely egyszerű történet elbeszéléséből keresztény parabolává válik.

A szöveg-szemiotikai gyakorlatok tehát hozzájárultak ahhoz, hogy választ adhassunk arra a kérdésre, miért és mennyiben kapcsolható Maupassant korának kulturális kontextusához, vagy más szóval "szociolektális univerzumához", továbbá, hogy milyen írás-típusok /"type d'écriture"/ jellemzik az elbeszélést, nevezetesen romantikus realista vagy klasszikus, de a gyakorlatok elsődleges célja továbbra is olyan egzakt terminológia és módszerek kidolgozása marad, amelyek a diszkurzív és narratív szintekkel kapcsolatban elősegíthetik a még homályban maradó mechanizmusok feltárását és főleg támpontul szolgálhatnak a további elemzéshez.



Probleme an realistischen Texten vorgenommenen semiotischen Übungen. Maupassant-Analyse von A.J. Greimas

A.J.Greimas Buch /Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques/ wird besprochen. Dabei wird gezeigt, auf welche Weise Greimas versucht, mit Hilfe seines semiotischen Systems Maupassants Erzähltexte als symbolistisch zu deuten.

Jegyzetek

- 1 A.J. Greimas: Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques, Seuil, Paris 1976
- 2 I.m. 9.
- 3 I.m. 10.
- 4 I.m. 11.
- 5 Greimas itt két vonatkozásban használja a "forikus" elnevezést. Egyrészt forikus konnotációval rendelkező figuratív kategóriákról beszél, amelyek vagy euforikusként vagy diszforikusként jelennek meg. Az elemzett elbeszélésben például a tér figuratív kategóriái a következő forikus konnotációval jelennek meg.:

$$\frac{/fent/}{/lent/} \sim \frac{\text{diszforikus}}{\text{euforikus}}$$

A /fent/ az elbeszélésben mint az ég, illetve a Mont-Valérien /azaz a Rossz forrása/ szerepel, a /lent/ pedig mint a Nap /azaz ami melegével jó érzést kelt/ és a Viz /amely hallal, elelemmel, zsákmánnyal látja el az embereket/. Megjegyzendő, hogy az az állapot, amely sem diszforikus, sem euforikus, egy helyütt az aforikus elnevezést kapja.

Másodszor pedig olyan értelemben használja a szóbanforgó fogalmakat, miszerint a forikus elem megváltozása is képezhet valamiféle határt az elbeszélésen belül, tehát a szegmentumokra való bontás szempontjaként vehető fel. Ez az eset, amikor valamely állapot euforikusból diszforikusba megy át. A nyelvi kifejezés szintjén ez a következőképpen nyilvánul meg az elbeszélés egy bizonyos pontján:

$$\frac{\text{"nevetni"}}{\text{euforikus/}} \text{ vs } \frac{\text{/diszforikus/}}{\text{"felriadni"}}$$

/A szövegben szó szerint: ...-reprit riant Morissot. Mais ils tressaillirent effarés .../

- 6 vö. az előbbi jegyzetet
- 7 I.m. 237.
- 8 I.m. 237.

Szegedy Maszák Mihály:

## AZ ELBESZÉLŐ SZÖVEGEK RÉTEGEI

### 0. Bevezetés

Az elbeszélés emberi közlésforma, mely az üzenet küldője s vevője számára bizonyos közlési szabályok megtartását teszi szükségessé. Ezek közül a szabályok közül néhánynak a megfogalmazásával kísérletezünk, az elbeszélés néhány univerzáláját keressük, az elbeszélő számára logikailag adott lehetőségeket, amelyek közül a történeti fejlődés mindig másokat tesz hozzáférhetővé. Próbálkozásunkat azért érezzük indokoltnak, mivel úgy véljük, csak az elbeszélés mibenlétére irányuló vizsgálódás mentheti meg a kutatót attól, hogy egy-egy részkérdés öncélú elemzésével foglalkozzék.

Elbeszélésnek tekintünk bármely közlést, amely történetet és történetmondót foglal magában. A történetmondás beszédtevékenységében a történet képezi az állító részt, míg az elbeszélés adja a szerepet, a kettő úgy viszonyul egymáshoz, mint meghatározott és meghatározó. Másként fogalmazva, az elbeszélő művekben a jelek egyik csoportja történetté, a másik történetmondásos beszédhelyzetté szerveződik, s az előbbi alá van rendelve az utóbbinak. A történet eseményekből és fennállókból, ezeken belül cselekvésekből és történésekből, illetve szereplőkből és környezetből tevődik össze; az elbeszélés a történet modalitása. Mindkettő alkotóelemei alá- vagy mellérendelt viszonyban állnak egymással, így meghatározásuk csak úgy lehetséges, ha megállapítjuk azokat a szinteket, amelyeken elhelyezhetők. Tovább differenciálандó négy réteget különböztetünk meg az elbeszélő szövegek felépítésében. Az első megközelítésre is nyilvánvaló, kisebb, közvetlenül nyelvi egységek szerint tagolt felszínibb szerkezetek felől a nagyobb s összetettebb részekből álló, a közvetlen érzékelés számára nem adott, burkoltabb, mélyebb szerkezetek felé haladva, az első szintnek a szöveg stilizáltsága felel meg, tehát a szóképek és szóalakzatok szövegalkotó tevékenysége, a második szinten képzeljük el az idő- és térbeliség kérdéskörét, a harmadik sítot az elbeszélő, a szereplő és a történetbefogadó vi-

szonya, végül a negyediket az elbeszélt történet értékszerkeze-  
te, világképe képezi.

Vizsgálódásunkban három veszélyt szeretnénk elkerülni. A rétegezettség pusztá leírásával állóképet adnánk az elbeszélő művekről, s ez nem lenne helyes. Megszerkesztettség helyett inkább megszervezettséggel, dinamizmusokkal kívánunk foglalkozni. Az alaktani vizsgálatot - amelyre már Goethe gondolt, s amelynek Propp volt az uttörője - úgy próbáljuk meg továbbfejleszteni, hogy állandó elemek közötti változó viszony áll figyelmünk középpontjában. Mivel a viszonyra esik a hangsúly, az összetevők körét minél szélesebbre tágitjuk. Az író számára elvileg adott lehetőségek értékelése normatív előírásokhoz, történetlen szemlélethez vezetne. A klasszicisták hajlottak arra, hogy efféle normatív rendszerben lássák az irodalom lényegét, a felvilágosodás és a romantika történelembőlcseselete azonban érvénytelenítette ezt a fölfogást. Végül harmadsorban attól is őrizkedni akarunk, hogy akár egy pillanatra is szem elől veszítsük mimészisnek és szövegszerűségnek az ellentmondását, hiszen nagyon is elképzelhető, hogy ez az ellentmondás az irodalom lényegéhez tartozik.

### 1. Stilizáltság

Ismert tény, hogy nem létezik természetes jelrendszer, pontosabban bármely jelrendszer természetessé válhat azután, hogy elsajátítottuk. Az is nyilvánvaló, hogy az elbeszélésnek sincs egységes nyelvtana, csakis történetileg-társadalmilag meghatározott elbeszélő szabályrendszerek léteznek. Az elbeszélés mindig azoknak az intézményesült megszokásoknak a rendszere, melyek egy nyelvközösségben érvényesnek számítanak. Létezhet például olyan elbeszélő műfaj, amely nem ismeri a harmadik kizárásának a törvényét, ez a hiány természetesnek látszhat azok számára, kik megtanulták e műfaj szabályait. A szokásrendszerek kifelé önkényesek, indokolatlanok, befelé azonban viszonylag nem önkényesek - hasonlóan ahhoz, ahogyan önkényesen használjuk a "körte" szót, de hozzá képest viszonylag indokoltan a "körtefát". Ahogyan az irodalom nyelvét nem lehet úgy meghatározni, mint eltérést valami más-hoz képest, hasonló módon az elbeszélés szabályrendszereit is

önnön belső logikájuk alapján kell jellemeznünk. Az író nem egyszerűen választ az elbeszélés lehetséges formái közül, művének jelentését az alkotói szándék és a tőle független szabályrendszer együtt határozza meg. Az író választását eleve megszabják kulturális tényezők. A történetileg-társadalmilag érvényes elbeszélő műfajok - így a mitosz, a mese, az éposz, a példázat, a legenda, a románcos történet, a vallomás, a saga, a históriás ének, a pikareszk, a ballada, az életrajz, az életkép, a történetírás és a regény - olyan hagyományrendszert képeznek, amelyek nemcsak az író, hanem az olvasó elképzelését is megszabják arra nézve, hogy mit fogadjon el történetmondásnak. Mindegyik műfajt meghatározhatjuk úgy, mint kompetenciát, anyanyelvű olvasók eszményi tudását az illető műfajról.

Nagyon erős nyomatékkal kell hangsúlyoznunk, hogy az anyanyelviség nemcsak lírai verseknél, hanem bármiféle elbeszélő műalkotásnál is elengedhetetlen főtétel a sikeres befogadáshoz. Ahogyan képtelenség, hogy két mondattanilag különböző mondatnak ugyanaz legyen a jelentése, ugyanugy az is ki van zárva, hogy ugyanazt a történetet más és más módon lehessen elmondani. Anyanyelvi ismeretek nélkül az elbeszélő műveknek legalábbis a stilizáltsága hozzáférhetetlen a befogadó számára. Ennek a stilizáltságnak a szóalakzatokként ismert mondatszerkesztési és a szóképekként emlegetett jelentéstani jelenségek kölcsönhatása képezi a lényegét. A szóalakzatok biztosítják a szöveg összetartozását. Az elbeszélt történet mondatszerkesztését három törvényszerűség irányítja. A történetbefogadó számára új fennálló bevezetése általában határozatlan névszói szerkezettel történik. Másiként szólva, a stilizáltság szempontjából a fennálló a "topic" néven ismert fogalommal hozható összefüggésbe. A "topic" vagy korábbi említést, vagy meghatározást, vagy axiómát tételez föl. A szöveg kötőelemei már világosan mutatják mondatfölcsoportozás és jelentéstani szoros összefüggését: az előre és visszautaló elemek /rámutató szavak, névmások, névelők/ még elsődlegesen szerkezeti, a hozzájuk kapcsolódó oksági, rész-egész, időbeli és hasonlító részalkotók viszont már főként jelentéstani feladatkört látnak el. Ugyanez a kettősség jellemzi az ismétlés módjait, az elemnek vagy a viszonyoknak négy alapvető ismétlődési

formáját: a sorrendcserét, a kihagyást, a helyettesítést és a hozzátoldást. A stilizáltság két összetevőjének kölcsönös függése azonban a másik oldalról is megközelíthető: a metonímia lényegében a kihagyással, az általában "comment" szerepű metafora a helyettesítéssel tart rokonságot.

## 2. Idő és tér

A retorikusok által megkülönböztetett három alapvető szókép: a hasonlóságot jelentő metafora, a rész-egész összefüggést kifejező szinechdoché és az okságra utaló metonímia közül a történetelmondásban a legutóbbi jut döntő szerephez. Ez a tény arra enged következtetni, hogy elbeszélő művekben a stilizáltság és az időszerkezet egymás függvénye. Az előfeltevést vagy következményt jelölő kötőszavakat és a "topic"-ra vissza-utaló névmásokat illetve kihagyásokat nyilvánvalóan figyelembe kell venni az időszerkezet taglalásakor.

Bizonyos fenntartásokkal azt állíthatjuk, hogy az irodalmi elbeszélés időben lejátszódó művészi forma, az ilyen szövegen belüli és kívüli idő között szorosabb az összefüggés, mint a szövegen belüli és kívüli tér között. Beszélhetünk ugyan az írásképről az olvasás, a történet és az elbeszélés teréről, de mindegyikük az idő függvénye. Nem véletlen, hogy Bahtyin bevezette a kronotoposz fogalmát, így akart emlékeztetni rá, hogy a regényekben a tér nem különíthető el az időtől.

Az időbeliségnek léteznek közvetlen és közvetett megnyilvánulásai a történetelmondásban, hiszen az elbeszélő időbeli, oksági vagy modális kapcsolatot teremthet az általa elmondott események között. A történet okozati meghatározottsága az eseménysor célelvűségét biztosítja. Nem minden történetben érvényesül a célelvűség - az epizodikus lovag-, a pikareszk, a naturalista és a tudatfolyam-regény például kevésbé ismeri. A történetet leginkább a romantikus Bildungsroman és a realista regény szerzője vezette vissza oksági összefüggésre, az elbeszélés célelvűsége viszont feltehetően az egyik legkevésbé változó törvényszerűség: részben magának a befogadásnak a célirányosságából következik. Talán csak az avantgarde körkörös olvasható szövegei -

így a Finnegans Wake - képeznek kivételt.

Az időszerkezet vizsgálatához kétféle osztályozást célszerű bevezetni. Egyrészt különbség tehető a nem nyelviileg kifejezett, a nyelviileg pontosan és burkoltan megjelölt időbeliség, másrészt az olvasás, az írás, a történet és az elbeszélés időrendje, időtartama és gyakorisága között. Bármelyiknek alapvető fontossága lehet egy-egy mű megítélésében - a szövegrészek megírásának időrendje például fontos lehet az Esti Kornél elemzője számára. Néhányat mégis ajánlatos kiemelni a felsorolt esetek közül. Közülük a legismertebb a történet és az elbeszélés időrendjének a feszültsége. Az "in medias res" felütéssel járó kiegészítő visszatekintésnek több évezredes hagyománya van; művek hosszú sorát jellemzi, hogy az elbeszélés a történet elejéhez képest később, végéhez képest korábban kezdődik. Az elbeszélés idejét különben viszonylag könnyű elkülöníteni a történetétől, hiszen az elbeszélés elejét és végét gyakran egyezményes jel különbözteti meg.

Akár nyelviileg jelöletlen, akár közvetve, akár közvetlenül jelölt az idő, sosem szabad elfelejtenünk, hogy a történetmondásban használt időknek csak egymáshoz képest van jelentése. Orwell regényében, az 1984-ben a történet az elbeszéléshez képest mult idejű, Beckett könyve a Molloy pedig ezzel a négy mondatral ér véget: "Éjfél van. Az eső veri az ablakokat. Nem volt éjfél. Nem esett." A történetmondás az időbeliségnek csakis kitalált modelljeit ismeri, az idő benne virtuális, jelrendszer, tehát megszokás jellegű, ugyanugy, mint a távlat a festészetben. Az irodalom kettős - mimetikus és szövegszerű - illúzióját az elbeszélő szövegekre úgy vonatkoztathatjuk, hogy a történet események egymásutánja, de az elbeszélt történet nyelvi szöveg, a benne található igealakokat és határozószókat nem feleltethetjük meg a szövegen kívüli időértékeknek. Létezik olyan föltevés, amely szerint az egyes művek kisebb vagy nagyobb mértékben hívják föl a figyelmet a mimészisre illetve a szövegszerűségekre. A magunk részéről úgy véljük, inkább arról lehet szó, hogy egy szöveg jelrendszere kevésbé ismert az olvasó számára, s ilyenkor a jelentők jobban elfőjlik a jelentettnek. A XIX. századi realista regény jelrendszerét például a legtöbb mai olvasó viszonylag jól elsajátítja, a



jelentők már majdnem átlátszóak számára, kevésbé van tudatában a benne használt megszokásrendszernek.

Az ismeretek befogadására szolgáló csatornánk szűk, s így eleve szükségessé teszi, hogy az ismeretek időbeli egymásutánban jussanak el hozzánk. Az időt az érkező ismeretek alapján észleljük; rövidséget érzünk, ha az ismeretek gyorsan, hosszúságot, ha lassan követik egymást. Ez képezi alapját az elbeszélés ütemének. Váltakozásának megítélésében oly nagy szerepet visz a befogadó saját mércéje, hogy szükségesnek látszik hangsúlyozni, mennyire a befogadás függvénye az időszerkezet. Nemcsak arról van szó, hogy időszámításunk kulturálisan, életkor szerint s lélektanilag meghatározott, hanem különösen arról, hogy bármely elbeszélő mű értelmezésében szerepet játszik az olvasónak/hallgatónak elbeszélő művekre vonatkozó kompetenciája, mely összehasonlító összefüggésrendszert ad.

Az olvasás időrendjét illetően fölvehetjük a kérdést: ha az egyirányu emlékezettel járó, vonalszerűen előre haladó első elolvasást hasonlóan vonalszerű második követi, akkor ez utóbbira jellemző kétirányu emlékezés már kétségesse teszi, vajon szükségesszerű-e minden egyes szövegrészt abban a sorrendben újra olvasnunk, amelyben követik egymást. Az olvasás időtartamának feltehető alakulásáról megállapíthatjuk, hogy a szöveggel való első megismerkedésünkkor nagyjából állandó ütemben olvassuk a szöveget, újraolvasáskor viszont ez az ütem már sokszor erős kilengéseket mutat, mivel a különböző részek nem egyforma arányban kötik le a figyelmet. Egyes részleteket szinte átugrunk, másokat viszont lassabban olvasunk, mint először. Más és más arányban találunk még felderítetlent az egyes szövegrészekben. Kétségtelen, hogy az egyenetlen emlékezés ilyenkor nagyon sok egyéni mozzanatot rejt magában és életre hívja a félreolvasás kísértését. Ami végül az olvasás gyakoriságát illeti, közhelynek számít, hogy az újraolvasás jelentékeny mértékben előre viszi azt a folyamatot, amelynek során az ismeretek tapasztalatokká válnak. A szöveg első olvasásakor inkább csak öntudatlanul ismerjük föl a benne található s megféleléseken alapuló szerkezetet. Másodszorra már kialakult előföltételek alapján közelítünk a műhöz. Olvasói tapasztalatunkon

mulik, hogy ezek az előföltevések milyen mértékben szerveződnének elméletnek nevezhető egységes szempontrendszerre. Bizonyos, hogy újraolvasáskor a szöveg egyes részeit kiemeljük, más elemiről viszont megfelelkezünk.

Azt mondtuk: az elbeszélő műben a tér alá van rendelve az időnek. Könnyű szerrel bizonyítható ez a tétel. A rámutató nyelvi elemek egyszerre szervezik meg az elbeszélés idejét és tereit a beszélő alany köré: az elbeszélés és a történet ideje és a tere az "én" vagy "te" és az "ő", "itt" és "ott", "most" és "akkor", "ma" és "aznap", "tegnap" és "előző nap", "holnap" és "máskor", "ez" és "az" jellegű szembeállítások segítségével azonosítható. A vágás olyan kölcsönhatás eredménye, mely az elbeszélés időrendje és a történet tere között jön létre. A háttérből előtérbe, nagyobb térből kisebbre váltás és ennek fordítottja, valamint az előre haladó térábrázolás az elbeszélés folytonosságát szolgálja. Az elbeszélő önkényes vágásai és a másik tér zárójeles közbeiktatása viszont megszakítja az elbeszélést, míg az elváló szereplők sorsának egymást követő elbeszélése egyszerre tartalmaz folytonos és megszakító elemet. A folytonosság és megszakítottság a befogadó számára úgy jelenik meg, mint várt és váratlan. A várt rendszerint gyorsítja, a váratlan lassítja az olvasást. A várható az alkotó és a befogadó közös ismereteire, az egy adott zársadalom által érvényesített, valamely létrehozott szabályrendszer elsajátítására vezethetjük vissza. Az irodalom fejlődésének egyik mozgatója a várt és váratlan átértelmezése. A várható természetesen az olvasás gyakoriságának is függvénye, s ennek különös jelentősége van elbeszélő műveknél. Egészen másként értelmezzük egy történet elejét, ha tudomásunk van a végéről. Az első olvasás tere egyirányú térként határozható meg. A felépítést megteremtő ismétlődések csak második olvasáskor tűnnek ki, mert ekkor még kétirányú az emlékezetünk. A korábbi részek olvasásakor is fel tudunk idézni magunkban a későbbiekből. Az újraolvasás harmadik kiterjedést is ad a befogadás terének. Szabadabban társítunk az olvasottakhoz más szövegeket. Értelmezésünk egyéni lesz, hiszen a felhasznált tágabb vonatkozásrendszer, a bennük levő elképzelt könyvtár olvasóként változik; senki nem pontosan

azokat a műveket olvasta, melyeket ő, te vagy én.

### 3. Az elbeszélő, a történet, a szereplő és a történetbefogadó viszonya

Az elbeszélő mű harmadik szintjén a beszédhelyzet és a nézőpont ugyanolyan kölcsönhatásban áll egymással, mint az előző szinten a tér és az idő. Ezt a réteget is csak úgy lehet meghatározni, ha a többire vonatkoztatjuk. Az antik retorika dispositio elnevezésű részében meghatározott négytagu felépítés /exordium, narratio, argumentatio, peroratio/ végülis retorikai alakzatok segítségével olyan szerkezetet adott meg, amely az időszerkezet, a beszédhelyzet, sőt az értékszerkezet, a világkép szintjén is ujrafogalmazható. A történetmondás legállandóbb elvei közé tartozik az, hogy nyitó egyensúlyból, folyamatból és záró egyensúlyból áll. Bővebben fogalmazva, a befogadót tájékoztató részt az egyensúlyt felbontó erő munkája, egyensúlyhiány, az egyensúlyt teremtő erő tevékenysége, végül eredmény, következtetés vagy tanulság követi. Sőt, ezt az alapvető tagolódást is főként olyan elemekkel lehet bonyolítani, melyek ugyancsak a stilizáltság körébe tartoznak /ismétlés, láncszerűség, zárójel, stb./. Másrészt a beszédhelyzet és a nézőpont az értékszerkezettel is szorosan összefügg: az elbeszélő szöveg világképe csak rajtuk keresztül hozzáférhető, s bonyolításukkal a világkép nehezen értelmezhetővé válik.

Az elbeszélést a drámával ellentétben nem a kifejezetten, hanem a burkoltan végrehajtó /performative/ beszéd jellemzi. Közvetlen meghatározásához kilenc szempontból vizsgálható az elbeszélő helyzet és a nézőpont, annak alapján, hogy kicsoda beszél a szövegben, hányadik személyben, milyen igeidőben, milyen módban, a szereplőket messziről, közelről vagy belülről láttatva, az ő nevükben, tehát objektív, vagy nem az ő nevükben, szubjektív módon, van-e másodlagos elbeszélő, az elbeszélő vagy a szereplő ismeri-e jobban az eseményeket, s végül érték szempontjából az elbeszélő fölötte vagy alatta van-e az egyes szereplőknek. A nézőpont és az elbeszélő mű térszerkezete nyilvánvalóan függ egymástól, de ugyancsak kimutatható az összetartozás az időszerke-

zettel: a szubjektív elbeszélést például legkönnyebben arról ismerhetjük föl, hogy a történetmondó előre vetít eseményeket. A szereplők ugyanugy a nézőpontnak vannak alárendelve, mint a tér az időnek. A szubjektív elbeszélés többnyire közvetlen jellemzést von maga után, megnevezi a tettek nyilvánvaló indítékát, az objektív elbeszélés viszont általában közvetett jellemzést igényel, rejtett indítékok megsejtésére ad alapot. A közvetlen jellemzés a szereplők alkatának lényegét kész tételként fogadtatja el az olvasóval, a közvetett jellemzés a hőst létében mutatja be, s a következtetést a befogadónak kell levonnia, a lényeget neki kell a látszat mélyén kikeresnie. A szubjektív elbeszélés művelői - Diderot-tól Bulgakovig - nem szánják a hősnek a valószínű jellem szerepét, az objektív elbeszélés viszont arra mutat, hogy az író hőseivel a valóság benyomását akarja kelteni, vagyis el akarja feledtetni olvasójával, hogy könyvet tart a kezében. Az objektivitásnak azonban mindig határa van; egy író értékrendje még akkor is megszabja a történet alakulását, ha egyes regényeinek értékszerkezete más és más. Különbséget kell tennünk a szövegben tárgyiasult szerzői tudat és elbeszélő között, objektivitáson csakis az elbeszélőnek a háttérbe szorítását érthetjük. Mivel teljes objektivitás még ebben a korlátozott értelemben véve is csak a drámában létezhet, az elbeszélő objektivitás még szűkebb körű. Sőt, még élesebben fogalmazhatunk. Még a párbeszéd különböző részeinek egymáshoz illesztése is rendező, megfogalmazó munkára utal vissza, a nyelv önmagában szubjektív megformálást mutat. Éppen ezért az objektív és szubjektív elbeszélés elvonatkoztatás, a gyakorlatban minden azon mulik, hogy mi számít megszokottnak az olvasó számára. Elképzelhető olyan eset, amikor a szubjektív rendezőelv az objektivitás nevében lép működésbe.

Az elbeszélőnek és a szereplőnek az értékek szempontjából meghatározott viszonyára már Arisztotelész célzást tett, amikor azt írta, hogy a jellemelemek nálunk jobbnak, rosszabbnak vagy hozzánk hasonlóknak kell lenniük. A magunk részéről a hősi epika világával azonosítjuk azt az esetet, amikor az elbeszélő fölnéz a szereplőre, a realizmus lehetőségét látjuk olyan művekben, ahol az elbeszélő magával egyenrangúnak ábrázolja a szereplőt, végül iróniát tételezünk föl, valahányszor az elbeszélő le-

néz a szereplőre.

Az elbeszélőnek és a szereplőnek általunk két szempontból megvilágított viszonya olyan rendezőelv, amelynek központi jelentősége van az elbeszélő művek elhatárolásában. Mivel ez a viszony mutatja legjobban beszédhelyzet és nézőpont összjátékát, célszerűnek látszik gondolatmenetünknek ebben a szakaszában kitérni e két fogalom rövid jellemzésére.

Azok a rámutató szavak, amelyeknek a jelentése az összefüggés szerint változik, mivel a beszélőre, a hallgatóra, a közlés idejére, helyére, korábban mondottakra, a közlés céljára vagy a közlésnek a befogadóra tett hatására utalnak, még csak az elbeszélés pusztá tényét igazolják. A történetelmondás modalitását olyan beszédhelyzetek határozzák meg, mint például az utalás, a kérdés, az óhaj, a tanácsolás, a figyelmeztetés, a vitasztatás, az ígérés, a parancs, a fenyegetés, a szükségszerűség állítása, a lehetőség vagy a valószínűség föltevése. A beszédhelyzet jellegét az általa kifejtett hatás, nem pedig a beszélő szándéka határozza meg. Nyelvtani személyek alapján létezik egyszerű és összetett beszédhelyzet. Az egyszerű elbeszélő helyzetnek két fő típusa van: a jelen idő egyes szám első személyű megnyilatkozás, tehát a belső magánbeszéd és a múlt idejű egyes harmadik személy, a kívülálló elbeszélő kifejezőmódja. Az összetett elbeszélő helyzet két személy jelenlétét feltételezi. Ilyen a belső párbeszéd, az egymással rokon külső magánbeszéd, külső párbeszéd és a katekizmus, tehát a kérdés-válasz forma, végül az írott elbeszélő helyzetek: a vallomásnak, az önéletrajznak, a naplónak, a levélnek, végül az értekezésnek megfelelő megnyilatkozási forma - e legutóbbiban a második személy általános alanyként, a harmadik az értekezés tárgyaként szerepelhet. A beszédhelyzet megítélésében annak változtatásával és eldönthetetlenségével, sőt az értekezés mellett a többi három műnemnek: a lírának, a drámanak és a leírásnak az elbeszélésre tett hatásával is kell számolnunk. Az elbeszélés modalitását, hangnemét az elbeszélő és az író távolsága szabja meg. Ha e távolság számottevő, akkor a történetmondó megbízhatatlan és az olvasó nehezebben döntheti el, hogy melyik szereplő értékeivel azonosuljon. A többértelműség

többféle olvasót tételez föl, nagyobb önállóságot ad az olvasónak.

Az elbeszélő helyzettel állandóan kölcsönös függésben levő nézőpont nem része, hanem határa az elbeszélt világnak, szem, amellyel látunk, anélkül, hogy őt magát látnók. Az elbeszélő szöveget hét tényezősz közlésként értelmezhetjük. Az író, az elbeszélő, a néző, a történet, a történetbefogadó és az olvasó e hét tényező. Az elbeszélő szövegben elvileg mindig három nézőpont figyelhető meg: az elbeszélőé, szereplőé és a történetbefogadóé. Tér, idő és nézőpont csak egymás vonatkozásában léteznek. A történetmondás elképzelt tere nem euklidészi, hanem projektív; az elbeszélő, a szereplő vagy a történetbefogadó szemszögéből kivetített tér. A nézőpont változása rendszerint az elbeszélés terének a módosulásával jár együtt. Az elbeszélő, a néző és a történet egyes részleteinek távolsága szükségképpen értékitéletet rejt magában. A regény alapegységeként felfogható jelenet a nézőpont egységére vezethető vissza, ez pedig nem más, mint a történet és az elbeszélés ütemének az állandósága.

A beszédhelyzet és a nézőpont kölcsönhatása lehet az elsődleges szempont a műfajok fogalmának a bevezetésekor. A műnemeket s műfajokat úgy értelmezzük, mint beszédhelyzeteket, nyelvi megszokásokat, befogadói elvárásokat, író és olvasó közötti megegyezéseket, a szöveg összetartozását biztosító céloknak meghatározott köreit. Műfaji szempontból az elbeszélő műveket egyszerű és összetett formákra oszthatjuk. Az egyszerű formák vizsgálatával Propp és Jolles óta sokan foglalkoztak, az összetett formák rendszerezése sokkal kezdetibb szakaszban van. Ennek egyik jele, hogy a regény elnevezést megengedhetetlenül tág értelemben használják. Célszerűbb lenne inkább elkülöníteni egymástól az elbeszélő műnem összetett formáinak történeti típusait. Mind a Tündérvár mind a karthausi, mind a G.A. ur X-ban, mind a Magyarország 1514-ben hátrányos színben tűnhet föl, ha egyazon műfajhoz soroljuk őket. Éppen ezért öt műfaj bevezetésére tennénk kísérletet. A meséhez viszonylag közel álló műfajokban - az írásos hagyományokból ide soroljuk a lovagregényt, a pikareszket és a detektív történetet - a harmadik személy uralkodó és a funkciók képezik a fő szervező

elemet. A szűkebb értelemben vett regény annyiban tér el ettől a műfajcsoporttól, hogy a harmadik személy elsődlegességéhez jellemek meghatározott idővel és térrel kapcsolódnak. A vallo-  
más első személyű, értelmezett önéletrajz. A példázat és a  
románcos történet harmadik személyű, de a jellemeket eszmék  
szócsövei, illetve stilizált lelki őstípusok váltják fel, az  
idő és a tér pedig rendszerint meghatározatlan. Ha a szocio-  
lingvisztikától - pontosabban Henri Wittmantól - átvesszük  
az elbeszélő kompetencia kritériumainak két csoportját, amelyek közül  
az egyik az önéletrajzi, az érzelmekre vonatkozó és a társadal-  
mi, a másik megállapító, helyeslő és szatirikus összetevőket foglal-  
ja magában, akkor azt mondhatjuk, hogy a románcos történet nyel-  
ve az érzelmekre vonatkozik és magában rejti a helyeslés jelrend-  
szerét, a regény nyelve viszont társadalmi jellegű és maga u-  
tán von szatirikus mellékjelentéseket. Az irónia a románcszerű  
történetből hiányzik, a példázatban viszont uralkodó lehet, a  
regény pedig a másik két műfaj közötti átmenetnek tekinthető.  
A románcos történet a verses epikával, a balladával, az allegó-  
riával, a regény a jellem- és életképpel tart rokonságot. A töb-  
bi műnem közül a líra a vallomásra és a románcos történetre,  
az értekezés a példázatra, a leírás a regényre gyakorol hatást.  
Ez az öt műfaj természetesen nem egyéb, mint ideáltípus. Az egyes  
művekben uralkodó tendenciaként érvényesülnek. A Madame Bovary-ban  
a regény, a karthausiban a vallomás, a G.A. urban a példázat, az  
Adolphe-ban a románcos történet a meghatározó minőség. A mesével  
való rokonság annyiban még a románcos történetben is a példázatban  
is érezhető, amennyiben a szereplő még bennük is allegorikus,  
konkretizáló szinekdoché jellegű, felfogható általános szabály e-  
seteként, mivel megformáltsága erősen funkcióhoz kötött.

Minél jobban távolodik az elbeszélés az egyszerű formák-  
tól, annál inkább összetetté válik maga a történet. A láncszerű-  
ség átmenetet képez az egyszerűségtől az összetettséghez. A mesé-  
ben bármely szerkezeti elemből szerveződhet önálló történet, gya-  
kori az elemek megháromszorozódása és az egyes funkciósorok azaz  
menetek láncszerűen kapcsolódnak egymáshoz. Az írott epikában a  
láncszerűségnek három bonyolított formáját ismerjük. Elképzelhe-  
tő, hogy az író csak annyiban módosítja a láncszerűséget, hogy

olyan elbeszélői tudatot rendel fölénk, amelynek a megformált, elidegenített jellegét alig hangsúlyozza. A következő típusnál az elbeszélő már maga is szereplő. A harmadik változatban az elbeszélő kevésbé megformált, a történetek viszont kölcsönhatást mutatnak. Az elbeszélő történet összetettségét általában négy tényező okozhatja: a fordulat, a folytonosság megszakadása, a műfaj szerinti várhatóság megtagadása és a közbeékelő betét. E legutóbbi voltaképp nem más, mint kétféle várhatóság éles szembeállítás. A betét megszakítja az elsődleges történetet, másodlagos eseménysorként felfüggeszti annak idejét.

A szóba hozott ideáltípusoknak különféle történeti változatait lehet meghatározni. A példázat szerkezeté mindig logikai következtetéshez hasonlít, de sok múlik azon, hogy elbeszélő vagy szereplő vonja-e le a tanulságot a történetből. A beszédhelyzet mindig hatásközpontú /perlokuciós/, de a logikai felépítés kevésbé nyilvánvaló a menipposzi szatirában, mint a felvilágosodás kori tanregényben, amelyben az eszmék szoros értelemben véve nem a szereplőkhöz tartoznak: Pangloss és Candide végső párbeszéde csak ürügy a szerzőnek arra, hogy egy általa helytelenített illetve helyeselt álláspontot tanító célzattal állítson szembe egymással. Mennyire más történeti típusú ehhez képest Kemény Zsigmond műve, a Ködképek a kedély láthatárán. Jenő Eduárd gróf népboldogítási kísérlete kudarchoz vezet. Az ő módszerei embertelenek vagy a jobbágyai képtelenek megérteni szándékait? A szöveg politikai mellékjelentésére célozva, így is megfogalmazható a kérdés: 1848-49-ben a magyarságnak vagy a nemzetiségeknek volt-e igaza? A válaszadás az olvasóra vár, csak ő vonhat le következtetést a szövegből. Más szóval, a példázat csak egyik összetevő a Ködképek szerkezetében, a másik a regénynek lélektani változata, melyben az öntudat a szervező elem. A következtetés csak a szövegen kívül zárható le, mivel Jenő Eduárd mint öntudat lezáratlan. A mű ideologikus öntudatok párbeszéde. A párbeszéd a szövegben nem ismer megoldást, csak befejezést, mivel az író átlendül a példázatból a regény műfajába, hősei eszmék szócsöveiből jellemekké válnak. A szereplő akkor önállósulhat jellemmé, a mű jelrendszerében akkor számít érvényes egységnek a jellem, ha a tettek belső megindokoltága folytonos-



ságot hoz létre, az eseményeket oksági kapcsolat irányítja, a történetmondó az okozatiság eszményéhez igazodik.

Elvileg fölvehetőnek látszik ugyan a történet- vagy szereplő központu elbeszélés lehetősége, valójában azonban legfeljebb a történet elsődlegességének a mértékéről beszélhetünk. A fokozott történet-központuság kitüntetett feladatkörrel látja el az idő-szerkezetet. Ismét emlékeztetnénk rá, hogy az időbeliség megszőkös jellegű az irodalomban. A történet súlyának a növelése épp-ugy járhat a kozmikus, mint a történeti vagy az egzisztenciális idő szerepeltetésével. Az első időtípus a nappal és az éjjel, valamint az évszakok végtelen körkörösségét jelenti. Az eposzok nagy részében e kozmikus idő uralkodik, de középkori művekben s általában az epikát lírával ötvöző szövegekben is gyakori. Szöges ellentétben áll a célképzetes történeti idővel. Az egzisztenciális idő viszont egyszerre mindkettővel is szembeállítható, mivel arra ad lehetőséget, hogy az egyén föl szabadítsa magát a másik két idő kötöttségei alól. Éppen ezért főleg olyan szerzők folyamodnak hozzá előszeretettel, akiknél az első személyű elbeszélés a szubjektív időérzék érvényét hivatott kiemelni.

Arisztotelész közismerten az elbeszélt történet elsődlegességét hirdette, úgy vélvén, hogy jellemet könnyebb szerkeszteni, mint cselekményt. A XIX. században a lélektani érdeklődésű írók megkérdőjelezték e tételt, s végeredményben csak a múlt század legvégétől kezdődtek kísérletek, amelyek arra irányultak, hogy a cselekmény ismét visszakapja eredeti súlyát. A lélektani jellemregény annyiban mégsem nevezhető epizodikusnak, amennyiben a hatásának tulajdonítható, hogy a későbbi írók a külső események elsődlegességéről a belső történésre tértek át. Végeredményben azonban a jellemközpontuság állóképszerűséget eredményez, s így levonható a következtetés: az elbeszélésben a szereplő mindig a feladatkör alárendeltje. Propp könyvének megjelenése óta közhelynek számít, hogy az elbeszélő művekben nem a motívum, hanem a szerepkör a legkisebb egység. A szereplők típusait csakis az elbeszélt történetben vállalt feladatkörük alapján jelölhetjük ki, pontosabban abból a tényből lehet levezetni, hogy az elbeszélt történet felépítése mindig szembeállításokból szerveződik meg. A szereplők szembeállítását öt tényező befolyásolhatja: a minősí-

tés, a szövegben való jelenlétük helye, önállóságuk mértéke, szerepkörük és a szöveg műfaja. Regények esetében a jellemet három tényező határozza meg: a környezethez való viszony, az önmagában levő összetettség és az elbeszélte történethez való kapcsolódás. Jellem és környezet viszonyában a romantikus voluntarizmus és a pozitivisták determinizmus állította föl a két szélső tételt. A jellemek összetettsége általában fordított arányú a szereplők értékbeli rangsorolásának egyértelműségével. Jellem és elbeszélte történet viszonyát a térszerkezet elsődlegességével járó jellemregény és az időbeli ritmusnak, az elbeszélés ütemének a kiemelt váltakozásával járó cselekményregény ideáltípusához mérhetjük.

A regény fejlődésének korai szakaszában a történeti idő célelvősége és az állóképszerű jellem még ellentmondott egymásnak, később azonban már egyre jobban érvényre jutott a szereplők belső fejlődése. Legalábbis három feltétel megléte szükséges ahhoz, hogy az olvasó jellemnek fogadjon el egy szereplőt. A benyomások folyamatos rögzítése biztosítja az alak folytonosságát. Emlékeztünk teszi lehetővé a szereplő értelmezését és a vele való azonosulást. Végül a várhatóság ad lehetőséget a fordulat, a jellemfejlődés észlelésére. Az azonosulás, a rokonszenv az olvasó és a szereplő távolságára vezethető vissza, ez a távolság pedig négy alkotóelemből: író és elbeszélő, elbeszélő és szereplő, elbeszélő és történetbefogadó, történetbefogadó és olvasó távolságából áll. E legutolsó egyazon műnél is változik: részint a mindenkor olvasó értékrendjétől függ, részint attól az egyre növekvő időbeli távolságtól, amely az olvasót az író működésének korától választja el. Az azonosulás kérdését mindenképpen óvatosan kell megközelítenünk. Nemcsak azért, mert történetietlen normativitás hibájába esnénk, ha megfedekeznenk róla: a lélektani hitelességnek különböző hagyományai vannak, hanem azért is, mert az irodalmi elbeszélésben nemcsak tér s idő, hanem a személyek is virtuálisak: részben a szövegen kívüli valóság benyomását hivatottak kelteni, részben viszont leírt szöveg tartozékai, tulajdonnevek, jelzőkkel s igékkel összekapcsolva. Az író nemcsak ábrázolja, hanem ki is találja az embert. A regényalakokat végülis nem ismerhetjük jobban, mint amennyire hallani tudjuk Vinteuil szonátáját, amely Proust

regényében hangzik föl.

Mivel bármely epikus mű nemcsak történet, hanem elbeszélés is, a benne szereplő személyek nem korlátozódnak a történet hőseire, hanem az elbeszélésnek, mint közlési tevékenységnek a résztvevőire, a történetnek a szövegben jelölt elmondójára és befogadójára is kiterjednek. Az elbeszélő és a történetbefogadó viszonya jelöltségük mikéntjén mulik. A megnevezetlen elbeszélő nem áll messze a műben tárgyasult szerzői tudattól, a megnevezett elbeszélő viszont könnyen szereplővé válik. Az elbeszélő megnevezettségének négy ideáltípust jelölhetjük ki annak alapján, hogy a szöveg teremtette meggyőző, tanu, mellék- vagy főszereplő látja el a történetmondó szerepét. A történet szereplőéhez hasonlóan az elbeszélő közlés résztvevőit is viszonyfogalomként értelmezzük, a történetmondó beszédhelyzetétől tesszük függővé. Valahányszor elbeszél, leír vagy értelmez a történetmondó, az írott hagyományban kialakult szabályok értelmében módosított, de már eredeti szóbeli formájában is konvenció jellegű beszédműveletet végez el. Ahhoz tehát, hogy körülírassuk a történetmondó és történetbefogadó viszonyát, azokat a beszédhelyzeteket kell megneveznünk, amelyek kifejezetten az elbeszélő szövegekben irodalmiasított beszédtevékenységeket határozzák meg. Ugy is fogalmazhatunk, hogy az elbeszélőt éppugy feladatkör alapján határozzuk meg, mint a szereplőt.

Elsőként az elbeszélő utaló /referenciális/ szerepét említetők, mivel e nélkül az összes többi feladatkör elképzelhetetlen, hiszen a többinek hozzá képest jórészt modális jellege van. Utalni arra lehet, amit létezőnek, fennállónak, önmagával azonosnak, s így azonosíthatónak tételezünk fel. Történet elmondása csakis az utaló beszédhelyzet gyakori alkalmazásával lehetséges, hiszen a történet végső soron események, hősök, környezetek azonosítása. Az azonosítható tételeket az elbeszélőnek rendszereznie kell. A történetmondó elrendező tevékenységét még a legrövidebb elbeszélt történetekben is észre lehet venni. Az idő- és térbeli elrendezés olykor értelmezéssel jár együtt. A régmúltban játszódó történetek elbeszélésekor a történetmondó összehasonlítást tesz a saját jelenével. Az értelmezésnek sajátos módja az önértelmezés. Az ön-

magát értelmező történetmondó indokolja azt a távolságot, amely az elbeszélés idejét elválasztja a történetétől, használati utasításokat ad a szöveg olvasásához, magyarázza a műben használt jelrendszert. Az önértelmezés leplezett formái újból arra emlékeztetnek, hogy az elbeszélés közlésforma. Mivel íráskor az olvasó, olvasáskor viszont az író nincs jelen, a közlés csak a szövegben jelölt elbeszélő és történetbefogadó közbeiktatásával lehetséges. Ha az utalás teremti meg a történet kellékeit, az elbeszélés és az értelmezés hozzá képest járulékos összetevő, akkor azt mondhatjuk, hogy az elbeszélő kapcsolatteremtő és kapcsolatfenntartó szerepe biztosítja az összekötő elemeket. Az író az elbeszélőre, a tér- és időszerkezetre és a történetbefogadó ismereteire vonatkozó utalásokat használhatja föl a történetbefogadóval való kapcsolat megteremtésére. Minél jobban hangsúlyozza az elbeszélő és a történetbefogadó kapcsolatát, annál többet veszít a történet idő- és térbeli folytonosságából, s annál fontosabbá válik az elbeszélés ideje és tere.

Összefoglalásként azt állapíthatjuk meg, hogy az elbeszélő szövegek esetében a történet képezi az üzenetet, míg a küldő az életrajzi értelemben vett íróból, a szövegben tárgyiasult szerzői tudatból és az elbeszélőből, a vevő pedig a történetbefogadóból, a szövegben tárgyiasult olvasói tudatból és az életrajzi értelemben vett olvasóból áll.

#### 4. Világkép

Befejezésként kiindulópontunkra emlékeztetnénk. Négy réteget különböztettünk meg az elbeszélő művekben. Közülük csak hárommal foglalkoztunk. A negyedik réteg fölvetelének szükségességét könnyű belátni. Az irodalmi műalkotás értelmét a hatása adja meg, ez pedig elképzelhetetlen lenne, ha a szöveg nem építene föl egy részint ábrázolt, részint teremtett, lehetséges világot. Az epikus művekre úgy vonatkoztatható ez az állítás, hogy az elbeszélő történet egy sor állapotleírásból tevődik össze, amelyeknek együttesen összefüggő világgá kell összeállniuk az olvasó tudatában. Ez a lehetséges világ éppúgy lehet valódinak, mint tu-

dottnak, elképzeltnek vagy álmodottnak vélt világ. Az elbeszéli történetnek értékek szerkezeteként meghatározható világképe közvetlenül az elbeszélés modális összefüggőségéből vezethető le, de közvetve az első réteg megformáltsága is okozza a különösségét.

Nem egyszerűen szükségesnek, hanem kifejezetten sürgősnek tartjuk e negyedik réteg vizsgálatát. Ezuttal mégsem vállalkozunk rá, éspedig azért nem, mert fogalmi rendszerezésének oly kevésbé van hagyománya a másik három réteghez képest, hogy ezzel a feladattal majd önálló s nagyobb terjedelmű értekezésben próbálunk megküzdeni.

#### Schichten der Erzähltexte

Zur Analyse der Erzähltexte wird ein Vierschichtenmodell vorgeschlagen, das von der aus unmittelbaren sprachlichen Konstituenten bestehenden stilistischen Schicht über die Schicht der Raumzeitverhältnisse und die Schicht der Beziehungen von Erzähler, Gestalten und Empfänger bis zu der Schicht des Weltbildes bzw. des Wertsystems der Geschichte reicht. Der Textzusammenhang wird auf mikrostruktureller Ebene durch stilistische Figuren gewährleistet. Bei der Bestimmung der Raumzeitverhältnisse soll der Empfänger in Betracht gezogen werden. Sprechsituation und Gesichtspunkt stehen in Wechselbeziehung zueinander und ermöglichen die Einführung einer neuen Gattungstypologie, die auf Grund von Idealtypen fünf Gattungen innerhalb der künstlerischen Erzähltexte unterscheiden: Märchen, Roman, Geständnis, Parabel, Romanz. Die Kommunikationsstruktur der Erzähltexte weist über den tatsächlichen Autor bzw. Leser sowie die als Botschaft figurierende Geschichte hinaus einige neue Komponenten auf, und zwar das im Text objektivierte Autorenbewusstsein, den fiktiven Erzähler, den abstrakten Empfänger und das im Text objektivierte Leserbewusstsein.

## V I T A

Az alábbiakban Hán Anna, Komlósi László, Orosz Magdolna és Szőke Katalin feljegyzései alapján a felvetődött főbb témák szerint összefoglaljuk a konferencia három napjának vitáit. Beszámolóinkban a kötet anyagának csak kis részéről esik szó. Ennek több oka van. Egyrészt a gazdag program miatt egy-egy ülészak vitája elmaradt, ill. megrövidült, így egyszerűen időhiány miatt nem kerülhetett sor több igen nagy érdeklődéssel fogadott előadás - Németh G. Béla, Szili József, Radnóti Sándor, Voigt Vilmos és mások fogalmazványának - beható megvitatására. Mások - mint Bernáth Árpád és Csurí Károly - az előadáshoz képest lényegesen átdolgozott szöveget nyújtottak be és ezért az eredeti szövegre vonatkozó megjegyzések közlésétől az esetleges félreértések elkerülése érdekében eltekintettünk. Király Gyula előadása az előadó akadályoztatása miatt nem hangozhatott el a konferencián. Mindebből az következik, hogy a vita semmiképpen sem tekinthető a kötetben közölt dolgozatok értékmérőjének. Közlésének az a célja, hogy - bár a jegyzőkönyvvezetők és a szerkesztő szempontjainak többszörös törésében - végső soron mégis hitelesen dokumentáljuk az elméleti gondolkodás különböző irányait, irányzatait, a különböző felfogások ütközési pontjait, az elvi és módszertani véleménykülönbségeket.

A konferencián előadott előadásokkal kapcsolatos kritikai észrevételek közül csupán a lényegesebbekre térünk ki. A konferencia egyik kiemelkedő előadását Szegedy Maszák Mihály tartotta, amelyben egy átfogó jellegű önálló narratológiai koncepciót fogalmazott meg. A konferencián e kötetben teljes terjedelmében közölt dolgozatának csak a harmadik fejezetét olvashatta fel, ennek ellenére nagyjából világossá vált a kísérlet ujszerűsége. Szabolcsi Miklós elsősorban azt emelte ki pozitívként, hogy a befogadói szempont következetes érvényesítése figyelhető meg ebben a narratológiai elméletben, Horváth Iván Szegedy Maszák megközelítésmódjának enciklopédikus jellegét hangsúlyozta, míg Veres András a műfajok mai szempontu szisztematizálását tartotta a legfontosabb eredménynek. A műfajelméleti vonatkozás volt ugyanakkor Szegedy Maszák koncepciójának legvitatottabb pontja. Dolgozatában azt a tételt állította fel, hogy a regény végső soron öt alapvető műfajra bontható. A vita lényegileg akörül forgott, hogy mennyiben megalapozottak a felvett ideáltípusok. Vajda György Mihály utalt arra, hogy az ideáltípusok viszonya a történetiséghez nem tekinthető teljesen megoldottnak: még ha képesek is e típusok arra, hogy a történeti folyamatban kialakuló valamennyi konkrét jelenséget egyértelműen magyarázzák, nyitott kérdés, hogy ők maguk hol foglalnak helyet ebben a folyamatban. Radnóti Sándor ugyan joggal hivatkozott arra, hogy e tipológiának van történeti dimenziója, amennyiben közmegegyezésen alapul, azonban sem ez, sem Szegedy Maszák Mihály hivatkozása arra, hogy a retorizáltság szintjén a társadalmi konvenciót messzemenően figyelembe veszi, nem nyugtatott meg valamennyi résztvevőt, így Németh G. Bélát sem, aki az elmélet mélyebb történetfilozófiai megalapozását tartotta szükségesnek. Szabolcsi Miklós a műfajelméleti kiindulás tisztázottságát tartotta kétségesnek, feltételezése szerint egyes narratív műfajtypusok, így a "vallomásos regény" - voltaképp egy másik műnem; a líra - alapproblémáit transzponálják a narratív közegre.

Józsa Péter az ideáltipikus megközelítés jogosultságát vitatta, az empirikus anyagból kiinduló induktív modellálás mellett szállt sikra, amelyre egyébként előadásában is példát hozott. Bókay Antal viszont épp ellenkezőleg szigorúan deduktív módszer mellett kötelezte el magát. Szegedy Maszák rendszerének hibája szerinte az, hogy következtelen. Voigt Vilmos azt kifogásolta, hogy a műfajelmélet nem épül világosan megfogalmazott narratív elméletre, s így nem lehet tudni végső soron mi az osztályozás alapja, minek az ideáltipusa a kérdéses öt műfaj. Bojtár Endre vonatkoztatási pontja nem a narratív elmélet, hanem az irodalmi mű általános modellje volt, s azt kifogásolta, hogy annak általános szerkezeti vonásait az öt típus nem mutatja fel világosan. Kanyó Zoltán sajátos elvi és módszertani ellentmondást vélte felfedezni az elméletnek a beszédaktusokra és a társadalmi konvencióra épülő részei, valamint sajátosan strukturalista-ideáltipikus megközelítésmódja között. Ez utóbbi az empirikus kutatás és az ellenőrzés lehetőségeit is nagy mértékben korlátozza és kétséget kelt az elméleti megállapítások érvényével kapcsolatban. Szegedy Maszák Mihály e szerteágazó véleményekkel szemben lényegileg az elméletirő elvi szabadságának fontosságát hangsúlyozta, vagyis azt, hogy meg kell hagyni egy hipotézis kibontásának lehetőségét.

Józsa Péternek magasszintű, elemzésében áttételesen modellértékűnek számító előadásának vitájában Voigt Vilmos helytelenítette a Lévi-Strauss-féle kategóriáknak, elsősorban a "veszély"-nek - a tragédia elemzésében való felhasználását, Kanyó Zoltán pedig kétségét fejezte ki a Józsa által bevezetett induktív módszerrel kapcsolatban, minthogy az nem használta ki az elvileg rendelkezésükre álló lehetőségeket. Józsa Péter válaszában azt hangsúlyozta, hogy Lévi-Strauss től voltaképpen a "közlemény" kategóriáját, nem pedig valamilyen konkrét kategóriákat /vö. "veszély"/ vett át, s hogy megközelítése nem adja fel az elmélet igényét, de tisztában van azzal, hogy e területen az előre haladás nem olyan gyors és



látványos, mint ahogy azt a hatvanas években hitték.

Ruzsa Imrének a modális logikába tartott bevezetője után jelentős érdeklődést váltott ki Kanyó Zoltán előadása is. Szegedy Maszák Mihályt elsősorban az foglalkoztatta, milyen konvenció az, amelynek alapján egy-egy irodalmi mű igazságértékét eldönthetjük, és milyen viszonyban van egymással a mű és az olvasó konvenciórendszere. Ugyancsak ő vetette fel azt a kérdést, hogyan illeszkedik a tükrözés és a kreativitás fogalma a Kanyó Zoltán által használt fogalomrendszerben. Kanyó Zoltán leszögezte, hogy nem a műben manifesztálódó konvencióról van szó, ő ugyanis a konvenció fogalmát a Lewis-féle értelemben használta, így tehát ő ezen azt érti, hogy bármiféle nyelvhasználatot társadalmi konvenció szabályoz. A konvenciók átmehetnek egyik közösségből a másikba, s ekkor újraértelmezési folyamat zajlik le /pl. a Biblia esetében/; a kérdéses, adott konvenciórendszer azonban mindig figyelembe kell venni az irodalmi művek magyarázatában. A tükrözés és a kreativitás fogalmának bevezetése az általa használt fogalomrendszerbe a kutatások irányát kívánta jelezni, s így használatuk hipotetikus jellegű. A "tükrözés" kifejezéssel arra célzott, hogy az irodalmi mű és a valóság viszonya az irodalomtudomány egyik igen régi alapproblémája, amellyel feltétlenül foglalkozni kell. Kanyó szerint a lehetséges világok alapja a jelen/való világ ontológiája: ugyanis a nyelv modellál, ellentétben Lotman felfogásával, aki szerint az irodalom modellál/ így minden olyan világ, amely nyelvi segítségével, azaz individuumok és tulajdonságaik kijelölésével jön létre, kapcsolódik a való világ ontológiájához, lényegi tulajdonságaiban megfedel neki. Az irodalmi mű tehát mint modell tükrözi a való világ relációit. A lehetséges világok fogalma bizonyos értelemben kreativitást feltételez azáltal, hogy egy lehetőséget vázol fel, individuumok bizonyos tulajdonságait jelöli ki, s ezáltal olyan világot hoz létre, amely eltér a miénktől, azaz új. Az, hogy az alkotónak milyen foku kreativitásra van szüksége, a lehetséges világok belső struk-

turájának bonyolultságától függ. Ruzsa Imre szerint az adott világhoz képest lehetséges világ a törvényszerűségek tekintetében megegyezik az adott világgal, a nem törvényszerűségek tekintetében viszont eltér tőle. A mű szerzője eldöntheti, mit tekint törvényszerűségnek, de ez nem jelent szubjektivitást, hanem csak az ábrázolás módja megválasztásának szabadságát. Így az irodalmi lehetséges világok is a valóságban gyökereznek, anélkül, hogy közvetlen megfelelésben lennének vele.

A harmadik vitatott kérdéscsoport a "lehetséges világok" fogalmának értelmezése, ill. e világok státuszának meghatározása, valamint a verifikálhatóság problémája körül összpontosult. Több hozzászóló /Radnóti Sándor, Horváth Iván, Veres András/ a "lehetséges világok" fogalmát elsősorban ontológiai alapon próbálta értelmezni. Radnóti Sándor szerint pedig az igazság verifikációs elmélete a társadalomtudományokban, így tehát az irodalmi művek magyarázatában sem használható. Kanyó Zoltán ezzel szemben hangsúlyozta, hogy az irodalom nem állít, így e területen a logikai igazságfogalom nem jöhet számításba. Ettől függetlenül viszont az olvasó rendelkezik olyan intuícióval, amelynek segítségével - konvenció alapján - eldöntheti, hogy egy adott műben egy-egy állítás igaz, hamis vagy értelmetlen. Így tehát, ha az igazságfogalommal nem foglalkozunk, bizonyos szemantikai és pragmatikai problémák egyszerűen megoldatlanok maradnak. A megoldásban jó segédeszközt jelenthet a "lehetséges világok" fogalmának felhasználása. E "lehetséges világok" bevezetésével viszont nem ontologizál, mert ez a fogalom matematikai és logikai terminus, ontológiailag nem feltétlenül megalapozott, sőt a logikai irodalom nem is kívánja ontológiailag megalapozni. A logikai "lehetséges világ" fogalma finomított gondolatrendszer alkalmazását teszi lehetővé, és hozzásegíthet az irodalomelmélet fontos és mindmáig megoldatlan kérdéseinek feltárásához.

Az irodalmi művek szerkezetének kérdéseivel foglalkozó előadásokhoz a következő vita kapcsolódott:

Martonyi Éva Greimas Maupassant-elemzését ismertetete, s ez a bemutatás, Voigt Vilmos szerint, fontos volt, mert Greimas gondolatai a Propp-féle rendszer egyik lehetséges továbbfejlesztését jelenthetik. Az viszont kérdéses, hogy metodológiai tanulságokon kívül valami is átvihető lenne a Greimas által vizsgálaton túl más területre is. Érdekes az is, miért éppen Maupassant novelláját elemezte Greimas. Voigt véleménye az, hogy ezen író esetében egy ún. narratív sorozatról, azaz sok, egymással összemérhető alkotásról van szó, s ez a tény műveit igen alkalmassá teszi az ilyen jellegű elemzésre.

Kovács Árpád előadása Dosztojevszkij: A félkegyelmű című regényével foglalkozott. Voigt Vilmos felvetette, hogy A félkegyelmű alapján - módszertanilag - lehetséges-e a regényre általában érvényes következtetéseket levonni. Bah-tin elgondolásrendszerének egyes elemeit izolálni ugyanis zsonglörködés, ami már Kristevának sem sikerült. Józsa Péter viszont úgy vélte, hogy A félkegyelmű tér-idő struktúrája jelentős probléma, és igen érdekes a narrátor funkciójának kérdése is.

A konferencia záró vitája a narratológia elméleti problémáihoz tért vissza. Ebben Voigt Vilmosnak jutott a kezdeményező szerep, aki akárcsak előadásában, hozzászólásában is nagy nyomatékkal hangsúlyozta, hogy az alapvető narratológiai fogalmak sem a hazai, sem pedig a nemzetközi szakirodalomban nincsenek megnyugtató módon tisztázva. Véleménye szerint a cselekvés ontológiai kategória, a történesz esztétikai kategória, az elbeszélés poétikai kategória; nem egyértelmű viszont, hogy mely szinten helyezkedik el a narratív. Első megközelítésben úgy tűnik, hogy a narratív egy vagy több esemény nyelvi megfogalmazását tartalmazó, on-

tológiai kategóriában megragadható történet vagy szöveg. Az elbeszélés mint általános kategória olyan műalkotás, amely a narratív szövegeket poétikai-esztétikai vonatkozásban - általában epikus műalkotásként - közli, tartalmazza, használja föl, közvetíti, stb. A narratív ilyenmódon megkülönböztetendő az elbeszéléstől, de ezen túlmenően a szüzsétől, a témától, sőt a cselekménytől is. Teljesen nyitott kérdés azonban, hogyan lehet az itt érintett összefüggéseket a műfajelmélet vonatkozásában továbbfejleszteni. /Voigt fenti s alább közlendő fejtegetései bővebben kifejtve megtalálhatók e kötetben olvasható előadása 10-11. pontjaiban./ Bánréti Zoltán szerint a narratívot a történet, ill. szöveg nyelvészetileg körülhatárolt terminusaira kellene visszavezetni. Egyértelműen el kell különíteni minden olyan beszédaktustól, mint pl. a tanácsolás, biztatás, az instrukció, amelyekben az események bizonyos pragmatikai meghatározottságu propozicionális attitűdöknek rendelődnek alá. A narratív - akár fiktiiv jellegű, akár nem az - az eredeti téridő viszonyokat rekonstruálja, az időrendi törés már tulajdonképpen a narratívon. Bánréti felfogása mind a beszédaktusok mind pedig a fiktiiv szövegek vonatkozásában visszatetszést keltett az irodalmárok körében, az előbbi vonatkozásban Szegedy Maszák Mihály, az utóbbiban pedig Bojtár Endre fejezte ki kétségét. Józsa Péter szerint szerencsésebb lenne a narratív elméleti megalapozásánál a nyelv helyett a kommunikációs rendszerre támaszkodni. Ebben az esetben narratív és elbeszélés fent jelzett kettőssége egyszerűen magyarázható: a narratív absztrakt kommunikatív terminus, az elbeszélés a narratív verbális változata. A narratív nem feltétlenül csak verbálisan jeleníthető meg, hanem nemverbálisan is. Így például verbális narratív a regény, az eposz és nemverbális narratív a képregény, a pantomim, a film. Kanyó Zoltán szerint viszont nem célszerű különböző kommunikációs rendszereket egy absztrakt szinten összefogni, mert e rendszerek gyakorlati működésének magyarázása nem

teszi indokolttá azt, hogy a feltételezett absztrakt egységből vezessük le őket. A kutatás jelenlegi szintjén a "narratív" terminus által az előzőek szerint feltételezett megegyezés a különböző kommunikációs rendszerek között operációnálisan nem fogalmazható meg, s így pusztán nominális. A kommunikációs rendszereket a megfelelő nyelvi rendszerhez való kötöttségükben kellene megvizsgálni. Ami az elméleti megközelítés elvi keretét illeti, utalt előadására, ahol az irodalmi elbeszéléseket individuális alannyal rendelkező cselekvésstruktúrára próbálta visszavezetni. Ez a megközelítésmód a cselekvéseméleten nyugszik. A cselekvésstruktúra általános nyelvi logikai explikációja elvileg olyan nyelvi rendszer megfogalmazásához vezethet el, amely a cselekvés kifejezésére alkalmas tetszőleges szemiotikai rendszerben interpretálható. A természetes nyelv vonatkozásában ez a nyelvrendszer a grammatikai rendszer egészének csupán részrendszere lesz. Kérdés, mi tartozik ebbe a részrendszerbe. Egyelőre aligha vállalkozhatunk arra, hogy a narráció problémáit elméleti szinten minden vonatkozásban árnyaltan oldjuk meg, ezért a lényegi momentumra kell koncentrálnunk, és pedig a narratív események intencionált cselekvés jellegére. Éppen ezért helytelenítette a narratív struktúráknak a Voigt-féle megközelítésben eseményekre való visszavezetésének a lehetőségét, az esemény, mint pl. "esik", "fuj a szél" ugyanis kivülesik a cselekvés-struktúrán és bevezetése jelentős komplikációkhoz vezet. Józsa Péter válaszában kifejtette, az alapkérdés az, vajon előbb határozzuk-e meg a narratívot és azután keressük meg a különböző kommunikációs rendszerekben, vagy pedig fordítva, a kommunikációs rendszerek vizsgálatából induljunk ki? A maga részéről nem tartotta meggyőzőnek Kanyó érveit. Utalt arra, hogy létezik cselekvés nélküli történet is. A narratívának egy grammatikai részrendszer segítségével történő definíciója végülis a szöveg felszabdalásához vezetne, amely pl. kimutatná, hogy mely részek narratív jellegűek, s melyek nem. Véleménye szerint ez helytelen szemléletet tükröz, mivel a szö-

veg organikus egész. Helyesebb lenne úgy fogalmazni, hogy vannak narratív jellegű szövegek, s ezeken belül lírai, etc. jellegű szintek. Voigt Vilmos utalt arra, hogy a hozzászólásokban tükröződő vélemények a problematika lehetséges megközelítései a szó mindkét értelmében, vagyis sok vonatkozásban ellenőrzésre szoruló hipotézisekről van többnyire szó. A narratívot nyelvi közegben szokás értelmezni, de ez nem zárja ki más - így pl. a Józsa által javasolt kommunikációelméleti - értelmezés lehetőségét. A maga részéről lényegesnek tartotta az eseménystruktúrának a középpontba állítását. Nézzünk egy hármas tagolást: tárgy - esemény - cselekvés, ill. cselekvésstruktúra. Kérdés, ki melyik szinten tételezi létezőnek a narratívot, a tárgy, az esemény, vagy a cselekvés szintjén. Voigt az esemény szinten vetette fel a narratívot, s az elbeszélést úgy tekintette, mint a narratív lehetséges transzformációját. Ez az egyik elvi lehetőség. Mindenesetre megjegyezte, hogy a cselekvéselmélet nem sok támpontot ad ahhoz, hogy a narratív kialakulását mely szinten tételezzük. Bojtár Endre azt a kérdést intézte Kanyó Zoltánhoz, hogy tekintve, hogy a drámákban s epikai művekben is cselekvésstruktúrák vannak, mimódon teszünk a kettő között különbséget, s vajon hozzátartozik-e a narratívhoz a nyelvi megformálás, a megformáltság. Kanyó Zoltán szerint narratológiai szempontból a dráma és epika közötti megkülönböztetés egyszerűen értelmetlen. Ennek az elvi alapállásnak régi hagyományai vannak, elegendő Arisztotelész Poétikájára utalni. A műnemi, ill. műfaji megkülönböztetés természetesen más szempontból poétikailag messze menően releváns, nyelvi - társadalmi konvenciórendszerek alapján magyarázható. Kifejtette, az intencionált cselekvés lehetőséget ad egy új fogalom és módszer bevezetésére, amely sok szempontból igen ígéretesnek tűnik: a játék-elméletről van szó, amely a konfliktus megfelelő értelmezésére, ill. felfejtésére ad kezünkbe eszközöket. A játékelmélet ugyanis bizonyos invariáns struktúrákat mutatott ki játékok bizonyos csoportjaiban, amelyekhez - mint pl. a zéró összegű játékokhoz a koalíciós játékokhoz, a természettel szemben vívott játékokhoz stb. - a természetes nyelven, ill. másképpen megfogalmazott

narratív szövegekben is kimutathatók lényegi megegyezések. Így pl. szereplők antagonisztikus ellentéte a cselekményben egy zéró-összegű játékként értelmezhető, s egyáltalán mód nyílik arra, hogy a cselekményt dinamikus strukturaként, két játékos, ill. koalíció között lezajló játszmaként értelmezzük. Ugyanakkor óva kell intenünk mindenkit a játékelmélet mechanikus irodalomelméleti alkalmazásától. Egy példával illusztrálta, hogy miért. Tekintsük a közismert Grimm-mesét a kecskemamáról, a gidáiról és a farkasról, pontosabban azt a szituációt, amikor a kecskemama elmegy és meghagyja a gidáknak, zárják be az ajtót, mert különben megeszi őket a farkas. A gidák ezáltal döntési helyzetbe kerülnek, gyakorlatilag két stratégia közt választhatnak: megtartják a kecskemama előírását  $A_1$  vagy megsértik azt  $A_2$ . Két stratégia között választhat a farkas is: eljőhet a kecskemama távollétében  $B_1$  vagy nem  $B_2$ . Ennek alapján elvileg négy lehetőség adódik. A nyerési lehetőségek a kecskegidák szempontjából nézve a következők:

	$B_1$	$B_2$
$A_1$	1	0
$A_2$	-1	0

A játékelméletben kidolgozott minimax-stratégia értelmében a gidák akkor cselekszenek racionálisan, ha veszteségüket olyan minimálisra próbálják szorítani, amennyire csak tudják. Ez nyilvánvalóan az  $A_1$ -es stratégia választása esetén áll fenn, ebben az esetben a minimális nyereség 0, míg az  $A_2$  stratégia teljes pusztulással  $-1$  fenyeget. Az ellenfélnek, a farkasnak ugy kellene játszania, hogy a gidák a lehető legkisebb nyereséghez jussanak. Ezt a  $B_2$  stratégia biztosítja, ebben az esetben a gidák csak 0-t nyernek, míg  $B_1$  stratégia megválasz-

tása esetén kilátásuk van +1 értékű nyereményre. Ha mindkét játékos így választ, a játszmának van olyan megoldása, amely-nél egyik sem jár rosszul. Ez az az eset lenne, ha a gidák megtartanák a kecskemama előírását és a farkas nem menne el hozzájuk. Ez a megoldás - feltételezve azt, hogy a játékosok racionálisan cselekszenek - megalapozott: ha a farkas tudja, hogy a gidáknak melyek a választási lehetőségei és feltételezi, hogy nem fognak saját érdekeik ellen cselekedni, a legokosabb, amit tehet, hogy nem megy el. Nyilvánvaló viszont, hogy a mese hősei nem ilyen értelemben cselekszenek: nem fogadják el a racionalitás elvét, nem minimax-stratégiát követnek, hanem direkt nyerési stratégiát. Ez az előbbi esetben a kecskék számára az  $A_1$  választását írja elő, csak hogy egészen más megindoklással, mint az előbbi esetben: a legnagyobb nyerési lehetőség +1 és nem a legkisebb veszteség 0 alapján, míg a farkasnak a gidák legnagyobb vesztesége /-1/ reményében a  $B_1$  stratégiát kellene választania. A példa arra utal, hogy az elbeszélésekben a matematikai játékelméletben figyelembe vett konvenciótól sok vonatkozásban eltérő konvenciók működnek, amelyeknek - mint pl. az említett nyerési stratégiának - általános matematikai megoldásuk nincs. Halász Előd úgy vélte, hogy indokolatlan játékelméleti összefüggések bevezetése az irodalomtudományba, a fenti mesepéldában pl. a farkas egyszerűen azért eszi meg a gidákat, mert éhes. Más véleményen volt Bókay Antal, szerinte a játékelmélet igen fontos lehet a viszonyrendszerek feltárása során. Voigt Vilmos is igéretesnek tartotta a játékelméleti megközelítést a konfliktus elméleti megalapozásának vonatkozásában, ugyanakkor hangsúlyozta, hogy amit ő "Handlungsschema"-nak nevez, az specifikus az irodalmi műre és a játék vonatkozásában megállapítható összefüggések nem vihetők át rá minden további nélkül. Baróti Tibor szerint Tomasevszkij 1929-es rendszere még mindig jó kiindulási alap a felvetett narratológiai problémák tisztázásához, Az esemény a kauzalitással és temporalitással rendelkező fabulának, a cselekvés az intuiciót feltételező szűzsének, az elbeszélés pedig a kettőt összeötvöző irodalmi műnek felelne



meg. Szegedy Maszák Mihály szerint az olvasó számára hozzáférhető a szűzsé, amelyből a fabula kikövetkeztethető.

Halász Előd viszont ezt a lehetőséget tagadta, mivel szerinte sem az elbeszélés kezdete, sem tényleges időviszonyai nem állapíthatók meg egyértelműen.

A vita anyagának közlését Szabolcsi Miklós összegezésével zárjuk.

Szabolcsi Miklós:

## Z Á R S Z Ó

Színvonalas konferenciának lehettünk résztvevői. Őszinte légkör, szenvedélyes viták, jó előadások jellemezték az elmúlt három nap közös munkáját. Az érettség, átgondoltság ilyen magas szintjét kevés tudományos tanácskozáson tapasztalhattuk. Köszönetemet szeretném nyilvánítani a szervezőknek, előadóknak, hallgatóknak.

Több egymással összefüggő elemző-interpretáló rendszerrel találkozhattunk. Fejlett irodalomelméleti gondolkodásról tanuskodnak az olyan önálló koncepciók, mint például Zsilka Tiboré és a nyitrai iskoláé, vagy Voigt Vilmosé, Kanyó Zoltáné, Szegedy Maszák Mihályé, Bókay Antalé. A sokféle ujszerű megoldásbeli kísérlet a hiányból fakadt: mivel a hagyományos kategóriák nem mindenben fedik, magyarázzák a modern anyagokat, módszereinket, elképzeléseinket kell revideálnunk. Ezenkívül a tudományág belső fejlődésének is következménye az új elmélkedés és az, hogy a hagyományos filológiai fegyverzet helyett új, logikai fegyverzetet igyekezzik felőltetni.

Magyarországon is van szakadék élő kritika, irodalomtörténet és irodalomelmélet között. A feladat az élő kultúra felé való közeledés, ugyanakkor a fegyvermegújítás, a logika, a nyelvészet, a matematika, a modális logika, pszichológia, szociológia fogalomkészletét alkalmazó fogalmi apparátus területünkre való alkalmazása, s ha kell, átvitele is. Természetesen elvi kérdés, hogy mit hoz a régi és új kategóriák ötvözete. Az én egyéni álláspontom a következő: egy irodalmi mű igazságértékének megállapítása nem a módszertől függ. Minden módszer kipróbálása, alkalmazása fontos, az ötvözéskor azonban óvatosaknak kell lennünk. A mostani konferencián is látenszen végigvonult az antinómia: a logikai-

szinkrónikus és a diakrónikus megközelítésé. Ez így van más tudományágakban is. A fontos az, hogy ki-ki dolgozzék tovább saját módszerén, publikációival teret adva a konfrontációnak. Egyetlen módszer kizárólagos és türelmetlen alkalmazásának kétfajta veszélye van: evidenciákat mondkunk egy más metanyelven, ill. a metanyelvet a metanyelvért használjuk.

Vitánk végén kérdőjelek maradtak. Máskor talán egy javaslatsorozattal, munkahipotézissel kell elindulni a fogalmi alap vonatkozásában, amelyet lehet, hogy a konferencia végére majd elvétünk. Többfajta esemény- és cselekvés fogalom szerepelt itt, nem mindig tisztán, különválasztva. A történeti-filozófiai eseményfogalom a tények szukcessziója. Ehhez kapcsolódik a más tudományágakkal /játékelmélet, általános szociálpszichológia/ megragadható cselekvés. Az irodalmi művek "discours", "récit", "narrative" fogalmai által alkotott hierarchiában a narrativitás meglétéről és operacionalitásáról nem vagyok meggyőződve. Felszólalásomban semmilyen újabb rendszerrel nem kívánok fellépni. Azt javaslom, folytassuk most a megkezdett találkozásaink sorát, legalább évente egyszer. Ezzel a konferenciát bezárom, mindannyiuknak további sikeres munkát kívánok.

TARTALOMJEGYZÉK

Vajda György Mihály: ELŐSZÓ .....	3
Németh G. Béla: RÉSZKUTATÁSOK ÉS SZINTETIZÁLÓ TÖREKVÉSEK KÖLCSÖNÖS SZÜKSÉGE .....	6
Szili József: LÁTÓPONT, KOMMENTÁR ÉS ÉRTÉKEKÉLÉS AZ ELBESZÉ- LÉSBEN .....	14
Radnóti Sándor: ELBESZÉLÉS VAGY LEIRÁS? Egy régi vita új megvilágításban .....	38
Voigt Vilmos: AZ ELBESZÉLÉS KORAI ÉS EGYSZERŰ FORMÁINAK TIPOLÓGIÁJA. Az irodalmi elbeszélés folklór- elméleti kérdései .....	51
Szabó Zoltán: NARRATIVIKAI KUTATÁSOK ROMÁNIÁBAN .....	66
Zsilka Tibor: NARRATIVIKAI KUTATÁSOK CSEHSZLOVÁKIÁBAN ....	74
Bányai János: NARRATIVIKAI KUTATÁSOK JUGOSZLÁVIÁBAN .....	91
Bojtár Endre: A NARRATOLÓGIA LENGYELORSZÁGBAN .....	102
Bernáth Árpád: GÖTTLOB FREGE JELENTÉSELMÉLETÉNEK IRODALOM- ELMÉLETI VONATKOZÁSAI .....	110
Ruzsa Imre: INDIVIDUUMOK A "LEHETSÉGES VILÁGOK" SZEMANTI- KÁJÁBAN .....	149
Kanyó Zoltán: AZ IGAZSÁGFOGALOM AZ IRODALMI ELBESZÉLÉSBEN ÉS A "LEHETSÉGES VILÁGOK" SZEMANTIKÁJA .....	157
Csuri Károly: A "LEHETSÉGES VILÁGOK" SZEMANTIKÁJA ÉS AZ IRODALMI ELBESZÉLŐ SZÖVEGEK ELMÉLETE .....	169
Masát András: DRÁMA ÉS KONVERZÁCIÓ. A beszédaktus és a konverzációelmélet néhány aspektusa irodalmi szöveg elemzésében .....	201
Bókay Antal: A VILÁGKÉPRŐL .....	210
Józsa Péter: A GÖRÖG TRAGÉDIA NARRATIV MODELLJE .....	233
Király Gyula: A NARRATIV EPIKA POÉTIKAI ÉRTELMEZÉSEI. A narrativ funkció többlete az alaki, elbeszé- lői és szerzői jelentésszintek differenciá- lásában .....	246
Kovács Árpád: ÁBRÁZOLT SZÓ, EPIKAI TÁRGYIASSÁG ÉS A MŰFAJ A NARRATIV FORMÁBAN .....	265

Fejér Ádám: ETIKA ÉS REGÉNY. Kant etikája és az Anna Karenina	286
Baróti Tibor: NÉZŐPONT ÉS ÉRTÉKEKÉLÉS PUSKIN "BELKIN-ELBESZÉ- LÉSEIBEN" ÉS "DON JUAN KÖVENDÉGE C. KISDRÁMÁ- JÁBAN	292
Dénes Imre: AZ ELBESZÉLŐ IRODALMI SZÖVEGEK REDUKÁLÁSA	300
Bánréti Zoltán: SZÖVEGTÉMA ÉS NYELVHASZNÁLAT	315
Martonyi Éva: REALISTA SZÖVEGEN VÉGZETT SZEMIOTIKAI GYAKOR- LATOK PROBLÉMÁI. A.J. Greimas Maupassant-elem- zése	328
Szegedy Maszák Mihály: AZ ELBESZÉLŐ SZÖVEGEK RÉTEGEI	340
VITA	358
Szabolcsi Miklós: ZÁRSZÓ	370



C 43212



---

Fk : Dr. Krajkó Gyula

Készült a JATE Sokszorosító Üzemében, Szeged

Engedélyszám: 402

Méret: B/5

Példányszám: 500

Fv: Lengyel Gábor